2x1
49

ИСКУССТВО КИНО

1
1949

Владимир Ильич

ЛЕНИН.

1949
ЯНВАРЬ—ФЕВРАЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 1
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЗА СОВЕТСКОЕ ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО— ПРОТИВ КОСМОПОЛИТОВ!

Сила самого важного и самого массового из искусств, советской кинематографии — в ее глубокой связи с жизнью народа, в служении великому делу борьбы за коммунизм. Советский патриотизм, вдохновляющий наш народ на всемирно-исторические боевые и трудовые подвиги, вдохновляет и мастеров советской кинематографии.

Бесплоден, не способен показать нашу новую жизнь в высоких произведениях реалистического советского искусства тот, кто отрывается от народа, в ком под воздействием буржуазной идеологии рождается равнодушие к коренным интересам родины, кто как отщепенец заносит в наше искусство вредоносные идеи космополитизма, презренное низкопоклонство перед разлагающейся «культурой» империализма, антипатриотизм, снобизм буржуазного эстетства и формализма.

Таких отщепенцев заклеймила партийная критика, разоблачившая в газетах «Правда» и «Культура и жизнь», а затем и в других печатных органах буржуазную антипатриотическую группу критиков, пытавшихся свои антинародные, чуждые советскому обществу взгляды на искусство противопоставить взглядам большевистской партии, здоровому художественному вкусу всего народа.

В своих исторических постановлениях по вопросам идеологической работы ЦК ВКП(б) всегда особо подчеркивал важнейшее значение советской критики.

Партийная печать, большевистская критика, разоблачив гнездовья буржуазного эстетства в нашей театральной и литературной критике, наглядно показали, что эстетство было лишь маской, прикрытием для космополитического, враждебного отношения к советскому искусству со стороны людей, утративших связь с народом и чувство национальной гордости.

Ныне разоблачена антипатриотическая группа единомышленников буржуазного эстетства и космополитизма, орудовавшая в кинематографии. Лидером ее, вдохновителем и основным поставщиком антисоветских гнусных идеек был Л. Трауберг; с ним были М. Блейман, Н. Оттен, В. Сутырин, Н. Коварский и другие.

Оплевыванье произведений передовых мастеров советской кинематографии с космополитских, буржуазно-эстетских позиций, противопоставление своих субъективных «воззрений» воззрениям партии и народа, раздутое самомнение, низкопоклонство перед гнильем, поставляемым империалистической псевдокультурой, — вот главные черты, характеризующие деятельность Л. Трауберга и близких к нему «теоретиков».

Враг советской культуры, идеологический диверсант в киноискусстве Сутырин, а с ним и злобствующий, невежественный космополит Оттен делали все, чтобы отравить сознание режиссеров и сценаристов реакционными идеалистическими идейками субъективизма в творчестве, как главной ценности искусства, клеветали на лучшие произведения советского кино и «теоретически» обосновывали невозможность для советского кино быть более высоким и содержательным, чем «искусство» Голливуда. Ныне, благодаря прозорливости партии, с этих людей сорваны маски, и советская кинематографическая общественность увидела истинное лицо этих двурушничавших трубадуров буржуазного эстетства и космополитизма.

Проповеди низкопоклонства и космополитизма немало способствовали «теоретические работы» и высказывания С. Юткевича. Достаточно вспомнить хотя бы его статью о Гриффите, в которой по существу проповедуется то же низкопоклонство и тот же космополитизм.

Чуждые социалистической эстетике и интересам советского общества, «взгляды» группы космополитов, орудовавшей в кинематографии, оказали свое тлетворное влияние и на нашу кинотеорию в целом. Это можно увидеть на примере книг Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР», И. Долинского «Драматургия «Чапаева», М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ», «Драматургия кино» В. Туркина, «Построение киносценария» В. Юнаковского, «Основы кинорежиссуры» Л. Кулешова.

Общеизвестно, что состояние кинематографической критики давно уже не соответствует тому высокому уровню, которого достигла творческая практика советской кинематографии, нашедшая свое выражение в лучших сценариях и фильмах. На это отставание критики как на одну из причин появления ошибочных сценариев и фильмов указывалось в историческом постановлении ЦК ВКП(б) о вто-

рой серии кинофильма «Большая жизнь». Нет сомнений, что в этом отставании нашей кинотеории сказался факт многолетней подрывной деятельности космополитов, дезориентировавших советскую кинематографическую критику, пытавшихся направить ее в сторону своих антинародных интересов.

Теория и критика советской кинематографии имеет все условия для успешного, плодотворного развития и расцвета. Ибо марксистско-ленинское учение вооружает кинематографическую критику передовым научным мировоззрением, дает ей единственно правильный, научный метод для глубокого и всестороннего понимания закономерностей общественного развития, для постановки и решения самых сложных проблем теории и практики кино. Марксистско-ленинская эстетика, сталинское учение о методе социалистического реализма, исторические постановления партии и правительства по вопросам искусства, а также доклады и указания руководителей партии дают возможности для проникновения в специфику любого произведения киноискусства, для разоблачения любой враждебной теории, для направления нашего кино по тем путям, на которых оно будет все успешнее утверждаться как искусство реалистическое, искусство новаторское и передовое.

Однако кинокритики и теоретики слабо используют эти великие возможности. Благодушие и примиренчество не позволили им своевременно и до конца вскрыть и развеять в прах чуждые и враждебные «установки» двурушничавших космополитов и формалистов. В равной мере, и даже прежде всего, это относится к редакции журнала «Искусство кино», не сделавшей журнал боевым органом принципиальной и всесторонней критики и теории кино.

Деятельность журнала за 1947—48 годы была уже подвергнута справедливой критике на страницах «Литературной газеты» в номере от 16 февраля с. г., а также в обзоре «Советского искусства». «Литературная газета» указывала, что недостатки журнала никак не исчерпываются его описательным, недостаточно активным, «регистраторским» характером. Не исчерпываются они и теоретической бедностью и случайностью в подборе материала. Объективный смысл деятельности журнала, открывшего доступ на свои страницы лжекритикам и лжетеоретикам, свелся к тому, что журнал не только не помогал киноискусству, но в ряде статей неверно ориентировал творческих работников в вопросах теории, допускал пропаганду вредных, антипатриотических, антипартийных взглядов критиков-космополитов, чуждых и враждебных советской культуре.

Непростительной ошибкой, например, было опубликование в журнале антинаучных и вредоносных статей Н. Оттена, который клеветал на советскую художественную и документальную кинематографию, пропагандировал антимарксистские формалистические теории, отрывал идейно-политические задачи киноискусства от художественных, творческих, и низкопоклонничал перед голливудской кинопродукцией (в № 2 за 1947 г., №№1, 3 и 4 за 1948 г.). Столь же вредным было и опубликование статьи В. Сутырина «Кинематограф — искусство драматическое!» (№ 3, 1948 г.), полной эстетского празднословия и безразличия к насущным интересам советского киноискусства.

Грубой ошибкой журнала явилось и помещение в № 2 за 1947 г. формалистической статьи В. Волькенштейна «Драма и эпос в кино». Кроме того, ошибкой журнала было опубликование статьи Л. Шварца «О советской киномузыке» (№ 3, 1948), пытающейся, по сути, ревизовать постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» и утверждающей, что формализм в музыке для кино, в силу ее обязательной программности, почти невозможен. Не исправила своей грубой ошибки редакция журнала «Искусство кино» и опубликованием статьи Ал. Барамзина, направленной против «взглядов» Л. Шварца, поскольку статья и без того не была полемически заострена, а редакция к тому же снабдила ее «мягким» заголовком «Невольная защита формализма», да еще указала, что публикует эту статью в дискуссионном порядке.

К ошибкам журнала надо также отнести недостаточно последовательную линию в критике таких неверных книг, как «Очерк истории кино СССР» Н. Лебедева и «Пути советского кино и МХАТ» М. Алейникова, и отсутствие критических статей о вредных, пропагандирующих космополитизм книгах о Гриффите и Чаплине.

Редакция журнала «Искусство кино», руководствуясь великими принципами партийности, исправит допущенные ею ошибки и сделает все, чтобы очистить журнал от влияния космополитов и антипатриотов, превратить его в подлинно боевой орган кинематографической теории и критики. Журнал «Искусство кино» должен стать рупором передовых идей советского общества, нашей советской кинематографической общественности и с партийных позиций подвергнуть окончательному разгрому «труды» и «взгляды» лжетеоретиков, подвизавшихся в киноискусстве.

Главной задачей нашей теории и критики является глубокая, всесторонняя, подлинно партийная, научная разработка вопросов эстетики, вопросов социалистического реализма в кино. И разработка не кабинетная, не оторванная от интересов практики, а конкретная и деловая, проникнутая живым содержанием того реального процесса, каким является процесс развития самого важного и самого массового из искусств.

Теории и критике советской кинематографии есть что сказать своему читателю, есть что утвердить в сознании читателя, тем более — деятеля кино. Советская кинокритика имеет благодарный материал для глубокого и всестороннего анализа, для плодотворных суждений и обобщений. Достаточно сказать, что только в последние годы появилось много значительных сценариев и фильмов, свидетельствующих о неуклонном движении нашего искусства вперед. Среди этих сценариев и фильмов — «Молодая гвардия», «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Русский вопрос», «Третий удар», «Далекая невеста», «Суд чести», «Повесть о настоящем человеке», «Мичурин», «Академик Иван Павлов» и другие.

Вместе с тем еще многие сценарии и фильмы подвергались критике в Художественном совете Министерства кинематографии и в художественных советах студий, в сценарных отделах и в редколлегии Сценарной студии. Наличие фальшивой формалистической условности или бескрылого натурализма было обнаружено не только в таком уже осужденном советской общественностью фильме, как «Поезд идет на восток» Л. Малюгина, но и в таких, например, сценариях и фильмах, как «Страницы жизни» А. Мачерета, «Океан зовет» и «Серебряные вершины» А. Филимонова, «Спортивная честь» Я. Ялунера, «Бывалый таежник» В. Шкваркина, «Правильная девушка» Л. Ленча, «Солистка балета» А. Эрлиха и А. Ивановского, «Золотой рог» Е. и С. Шатровых и Е. Арона и др.

В исторических партийных указаниях и решениях по поводу 2-й серии «Большой жизни», 2-й серии «Ивана Грозного», порочных кинофильмов «Простые люди» и «Свет над Россией», а также первоначальных вариантов «Адмирала Нахимова», «Молодой гвардии», «Мичурина» и др. с полной ясностью были вскрыты серьезные идейно-творческие ошибки и недостатки нашей творческой работы.

Всей своей мудрой политикой в области искусства, каждой своей оценкой конкретных произведений литературы, музыки, живописи, театра или кино большевистская партия последовательно и неизменно учила и учит нас быть сознательными и деятельными патриотами, художниками великого народа, идущего к коммунизму через преодоление многих трудностей; партия учит нас служить народу, решительно отметая все химеры и предрассудки старого мира.

Теории старого мира живучи. Они подсказывают советскому художнику то, что отклоняет его от прямого пути. Они заставляют художника жертвовать тем, что составляет жизненную основу и главную ценность его рабо-

ты, — благородной политической целью и общественным содержанием творческого труда.

И не случайно, что те коренные пороки и недостатки, на которые указывалось в известных партийных решениях по вопросам кино, в конечном счете были связаны как раз с отсутствием подлинной партийности, глубокой воинствующей идейности в работе сценаристов и режиссеров. Ведь именно это обстоятельство и влекло за собою такие типичню буржуазные кинематографические явления, как увлечение внешней «красивостью» в ущерб содержанию, формалистическим трюкачеством или грубой натуралистической эмпирикой — в ущерб живой реалистической образности и типизации, фальшивой условностью человеческих поступков и чувств — в ущерб жизненной, художественной правде.

Там, где живут космополитизм и эстетство, там неизбежно низкопоклонство перед разлагающимся буржуазным киноискусством. Там в практической работе художников неизбежно начинают подрываться самые основы искусства: его идейность и реалистическая образность. Такое искусство вырождается, теряет свою специфическую природу — быть образом реальной жизни, художественным отображением действительности. Такое искусство перестает быть народным, перспективным, так как лишается реального общественного назначения. Вместо выражения жизнеспособных сил нашего общества такое искусство становится выражением духовной нищеты его «творцов».

Безидейность, эстетство и формализм неизбежно появляются там, где в сценарии или в фильме живой образ развивающейся и побеждающей советской действительности подменяется фальшивой, нежизненной выдумкой, где гражданская страсть художника, его желание в каждом произведении служить интересам своего народа и государства, его проникновение в жизнь, стремление к высокой жизненной и художественной правде заменяется «ремеслом».

Формализм возникает там, где автор опирается на «всеобщий» кинематографический опыт для комбинации всякого рода приемов во имя «эффекта» драматического или смешного, а не стремится к действительному выражению конкретных явлений жизни.

Эстетство и формализм неизбежны там, где теоретик стремится к построению и изложению своей умозрительной «системы принципов», под которую затем подгоняет всякое явление искусства, а не выводит теоретические положения и критические принципы из всестороннего анализа конкретных художественных произведений; где критик в своих оценках, по существу, руководствуется задачей «собственно эстетического» анализа, забывая о партийности искусства, об основах политики партии в области искусства, забывая о воспитательном значении произведений искусства в условиях современной идеологической борьбы.

Словом, всюду, где предаются забвению главные требования марксистско-ленинской эстетики — требования партийности, народности, реализма, — там неизбежно возникает и приживается формализм, там поднимает голову низкое в своей основе и пошлое буржуазное эстетство.

Теперь каждому совершенно ясно, что эстетство и формализм—не есть лишь явление «собственно эстетического» порядка: у них имеется определенный социально-политический эквивалент. Они уводят от патриотических задач, осуществляемых в интересах советского общества, советской культуры, советского киноискусства. Таким образом, эстетство и формализм противоречат важнейшим интересам советского общества и советской культуры, а деятельность приверженцев эстетства и формализма, как и деятельность безродных космополитов, становятся деятельностью антипатриотической и антинародной, чуждой и враждебной, помогающей не нам, а нашим классовым и идейным противникам.

Мертвый пытается схватить и задушить живое — таков истинный смысл космополитизма и эстетства в нашем искусстве.

Политика большевистской партии и советского государства всегда была направлена к тому, чтобы наше киноискусство обладало необходимыми для искусства социализма качествами большевистской партийности, народности, реализма. Эта политика всегда воспитывала советских кинематографистов в духе пламенного патриотического служения Родине, великому советскому народу.

Нельзя успокаиваться на том, что для эстетства и формализма в самой советской действительности якобы нет достаточной и серьезной почвы. С эстетством и формализмом необходима такая же постоянная и решительная борьба, как и с безродным космополитизмом. Нужно помнить мудрое указание В. И. Ленина, имеющее отношение и к поставленному здесь вопросу. Говоря о необходимости не только политической, но и теоретической борьбы с чуждыми течениями и влияниями, В. И. Ленин писал: «Физические лица «умирают» так называемой естественной смертью, но *идейно-политические* течения *так* умирать *не могут*. Как буржуазия не умрет, пока ее не свергнут, так течение, питаемое и поддерживаемое буржуазией, выражающее интересы вступившей в союз с буржуазией группки интеллигентов и аристократии рабочего класса, не умрет, если его не «убить», т. е. не свергнуть, не лишить *всякого* влияния на социалистический пролетариат».

Общей задачей нашей теоретической и конкретно-критической работы, задачей каждого деятеля советской кинематографии должно быть активное и заботливое выявление и выращивание, поддержка и распространение всего здорового и живого, всего того, что свидетельствует о большевистской направленности и содержательности, об утверждении и поисках полнокровных реалистических форм великого советского социалистического киноискусства.

— «Наша критика должна помнить, — писала «Правда» в статье «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» от 28 января 1949 года, — что она призвана поддерживать передовые, патриотические тенденции в литературе и искусстве, неустанно пропагандировать все лучшее, что ими создано, смело, принципиально разоблачать имеющиеся недостатки, воспитывать писателей, художников в духе советского патриотизма». «Надо решительно и раз навсегда, — писала далее «Правда», — покончить с либеральным попустительством всем этим эстетствующим ничтожествам, лишенным здорового чувства любви к Родине и к народу, не имеющим за душой ничего, кроме злопыхательства и раздутого самомнения. Надо очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей».

Необходимо широко развернуть критику всего, что еще мешает нашему киноискусству. И эта критика должна быть тем более плодотворной, чем более она осуществляется на основе последовательного и углубленного развития позитивных начал нашей теории, коренных проблем марксистско-ленинской эстетики. Это жизненно необходимо для развития и роста советской кинематографии.

Журнал приглашает всех мастеров кино и деятелей искусства, всех советских теоретиков и критиков к более широкому и активному участию в этой работе на благо самому важному и массовому из искусств, советскому искусству кино, на благо могучей советской социалистической культуры, на благо нашей великой родины и советского народа — творца и героя.

В. Ждан

БЕССМЕРТНЫЙ ОБРАЗ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О ЛЕНИНЕ

Бессмертный образ Владимира Ильича Ленина — основателя большевистской партии и советского государства, вождя и учителя трудящихся всего мира, — с каждым годом получает все более глубокое воплощение в киноискусстве.

Новый документальный фильм «Владимир Ильич Ленин» (сценарий В. Беляева, Е. Кригера, М. Ромма; режиссеры М. Ромм и В. Беляев, главный оператор Б. Волчек) — значительный шаг на этом пути.

С чувством большой ответственности подошли авторы нового фильма к воссозданию средствами документального кинематографа бессмертного образа Ленина, и это чувство ответственности художника ощущается уже в самом начале фильма. Оно передается и зрительному залу. Внутреннее волнение художника стало волнением зрителя...

Мы увидели близкий и родной, простой и мудрый ленинский образ таким, каким носит его в своем сердце каждый советский человек...

Ленин сочетал в себе качества гениального революционного мыслителя и политического борца, вождя и друга многомиллионных трудящихся масс. Всеобъемлющий гений и исключительная человеческая простота — таким был Ленин.

Правдиво рассказать о нем можно только с простотой и суровой строгостью большого искусства. Ленин сам беспощадно относился к ложной патетике, к ложному пафосу, к звонкой и крикливой фразе. Для воссоздания ленинского образа на экране нужна была проникновенная точность в изложении исторических событий, в композиции, в языке.

На экране проходят подлинные архивные документы и фотографии, страницы ленинских рукописей и книг, рисунки и картины, исторические места, кинохроника минувших лет, в редких случаях киноцитаты, ставшие уже классическими, — и за всем этим встает живой Ленин, полный кипучей энергии, революционной страсти, великой мудрости.

Двадцать пять лет назад, в день смерти Ленина, 21 января 1924 года, Центральный Комитет нашей партии в своем обращении «К партии, ко всем трудящимся» писал:

«...Все, что есть в пролетариате поистине великого и героического—бесстрашный ум, железная, несгибаемая, упорная, все преодолевающая воля, священная ненависть, ненависть до смерти к рабству и угнетению, революционная страсть, которая двигает горами, безграничная вера в творческие силы масс, громадный организационный гений, — все это нашло свое великолепное воплощение в Ленине, имя которого стало символом нового мира от запада до востока, от юга до севера...»

Слова этого обращения служат вступлением к воссозданию на экране важнейших исторических событий, идейным вдохновителем и великим организатором которых был Владимир Ильич Ленин.

Первая часть фильма переносит нас в конец прошлого века. 1870 год — год рождения Владимира Ильича в городе Симбирске на великой русской реке Волге... Дом, в котором Володя Ульянов провел свое детство и юность; кабинет отца, инспектора народных училищ, где еще мальчиком Ленин слышал рассказы о великих революционных демократах Белинском, Добролюбове, Чернышевском; комнаты, в которых мать Ленина, Мария Александровна, одна из самых образованных женщин того времени, занималась с детьми, читала им книги, раскрывающие правду о жизни народа; столовая, где часто собирались друзья и шли горячие споры о судьбах простых русских людей; комната Володи Ульянова, где он занимался...

Первое знакомство с домом и семьей Ульяновых сменяется документальным сообщением о большом несчастье, постигшем весной 1887 года семью Ульяновых: за подготовку покушения на жизнь царя был заключен в Шлиссельбург и приговорен к смертной казни Александр Ульянов.

С документальной точностью воспроизводит фильм российскую действительность тех лет: бесправие русского народа, ужасающий гнет, Россию — тюрьму народов. Но экран не только иллюстрирует, он прежде всего показывает, как эта действительность формирует характер молодого Ленина.

Драматургия фильма строится на раскрытии исторического, политического и общественного значения и глубокого смысла воспроизводимых на экране документальных свидетельств. За строгой, на первый взгляд даже музейной документальностью многих кадров фильма мы ощущаем большую внутреннюю силу, драматическое напряжение...

Перед нами комната, в которой Володя Ульянов, ученик 8-го класса гимназии, прочел в газете сообщение о том, что смертный приговор брату приведен в исполнение. Уже тогда семнадцатилетний Ленин, думая о судьбе брата, сказал себе: «Нет, мы пойдем не таким путем. Не таким путем надо итти...»

И вот мы свидетели начала этого пути: каменные тюремные стены. «Что вы бунтуете, молодой человек? Ведь перед вами стена», — сказал пристав Ленину, сопровождая его в тюрьму.

— Стена, да гнилая, ткни, — и развалится! — ответил Ленин.

Россия вступала в те годы на путь капиталистического развития. В недрах старого общества рождалась новая могучая сила — рабочий класс. Два Петербурга противостояли друг другу. Столица императорской России—и город заводских, фабричных окраин. В этом втором Петербурге 23-летний Ленин вел революционную работу среди питерских рабочих, впервые в истории пролетарской борьбы в России соединяя идеи научного социализма с практикой рабочего движения.

1897 год. Дикая, непробудная глушь дореволюционной Сибири. Село Шушенское Минусинского округа. Сюда, в Восточную Сибирь, был сослан Ленин по делу «Союза борьбы за освобождение рабочего класса».

Простая крестьянская изба. Как всегда у Ленина, кругом книги... Здесь Ленин закончил свой труд «Развитие капитализма в России», завершивший идейный разгром народничества; здесь созревал план создания боевой революционной партии и его организующего и идейного центра — общерусской марксистской газеты.

На экране как бы оживают многочисленные документы, свидетельствующие о большой работе, проведенной Лениным для подготовки организации боевой партийной газеты. Первые номера ленинской «Искры»... Они смело и прямо зовут к революционному действию, собирают силы для создания единой боевой революционной партии. «Дайте нам организацию революционеров — и мы перевернем Россию!» — писал в те годы Ленин.

1905 год. Надвигалась первая русская революция. Вихрем врывается на экран живая история: 9 января, восстание на броненосце «Потемкин», декабрьское вооруженное восстание в Москве, рождение первых советов рабочих депутатов. В эти дни на конференции большевиков в Таммерфорсе впервые встретились два величайших гения революции — Ленин и Сталин.

Строгие, но выразительные документы фильма свидетельствуют о теснейшей связи Ленина и Сталина, их совместной неустанной работе над сплочением революционной партии.

После поражения первой русской революции партия уходит в подполье собирать силы для новой борьбы.

Ленин в эмиграции. Париж — центр русской политической эмиграции тех лет. У Владимира Ильича был свой любимый Париж — город коммунаров 1871 года, город рабочих окраин. Отсюда он руководил подпольными большевистскими организациями в России, вел тяжелую и упорную борьбу против предателей революционного дела.

Прага 1912 года. Здесь под руководством Ленина состоялась историческая партийная конференция, изгнавшая меньшевиков из партии; пражская конференция положила организационное начало партии нового типа — партии диктатуры пролетариата, партии ленинизма.

На экране гениальные труды Ленина: «Что делать», «Шаг вперед, два шага назад», «Две тактики социал-демократии в демократической революции», «Материализм и эмпириокритицизм»... Книги, которые сыграли решающую роль в подготовке большевистской партии, — ее несокрушимый идеологический, организационный, политический и теоретический фундамент.

1914 год. Кинохроника тех дней сохранила для нас живыми события этого года. Парадным маршем проходят армии Вильгельма II, Франца Иосифа, Пуанкаре, Николая II... Социалисты всех мастей предали в те дни дело пролетариата и голосовали, говорит фильм, вот за это...

На экране снова исторические кинокадры, но это уже не парадные марши, а страшная бойня, кровавая мясорубка, в которую были ввергнуты народы Европы...

Этот чудовищный, грабительский характер империалистической войны разоблачал в те дни Ленин. В своих трудах об империализме он теоретически обосновал возможность победы социализма в одной, отдельно взятой стране, дал партии и рабочему классу ясную перспективу в борьбе за социалистическую революцию. Фильм убедительно показывает, какое величайшее значение имела эта теория для судеб революционной борьбы в России, как явилась она тем знаменем, вокруг которого большевистская партия под руководством Ленина и Сталина сплачивала миллионы масс, указывая им путь к победе социалистической революции.

Сбывается ленинское гениальное предвидение: фронт империализма впервые прорван в России.

Кинохроника 1917 года запечатлела это разлившееся демонстрацией бурное человеческое море...

...Наброски знаменитых «апрельских тезисов» Ленина. Тезисы гигантской организующей и мобилизующей силы — план борьбы за переход от буржуазно-демократической революции к революции социалистической.

Документальные и исторические эпизоды фильма отображают движение революционных масс, руководимых Лениным и Сталиным на всех важнейших этапах подготовки Великого Октября, — апрельскую и июньскую демонстрации, июльские дни, борьбу за разгром корниловщины, непосредственную подготовку и проведение вооруженного восстания.

Воссоздавая на экране историю великих революционных дней, авторы неоднократно обращаются к сталинской характеристике Владимира Ильича, к проникновенным словам товарища Сталина, полным вечной силы и возвышенной любви к Ленину, и слова эти, как никакие другие, раскрывают перед нами образ Ленина в его многогранной кипучей деятельности. Именно они, высказывания товарища Сталина о Ленине, помогли авторам глубоко осознать сущность своей задачи и исторически точно раскрыть величие ленинского образа, близкого и дорогого сердцу каждого трудового человека.

«Ленин был рожден для революции, — писал товарищ Сталин. — ...В дни революционных поворотов он буквально расцветал, становился ясновидцем, предугадывал движение классов и вероятные зигзаги революции, видя их, как на ладони...»

Таким встает перед нами Ленин и на экране.

25 октября (7 ноября) 1917 года. Смольный — партийный центр по руководству восстанием во главе с Лениным и Сталиным... Вот один из самых торжественных моментов Октябрьской революции: в зале Смольного, среди рабочих, крестьян, солдат, матросов, тепло приветствуемый ими, Ленин говорит о победе революционного народа. «Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!»

Внимательно и бережно воссоздает фильм живую хронику титанической борьбы Ленина за победу Великого Октября. За документом или иллюстрацией к нему, за кинокадрами живых исторических событий или памятных исторических мест авторы фильма сумели передать живое ощущение времени, живую силу неувядаемых ленинских слов.

Поэтому так органичен и неуловим в фильме переход от документального ленинского образа к кинокадрам, запечатлевшим живого Ленина.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции начинается историческая деятельность Владимира Ильича по организации советского государства.

Фильм показывает нам одну из комнат Смольного, где жил и работал первый руководитель первого в мире государства трудящихся. Здесь же за перегородкой он спал. Здесь им были написаны «Декларация прав трудящегося и эксплоатируемого народа» и первые декреты советской власти...

Кабинет Ленина в Кремле...

Неслыханные трудности сопровождают первые шаги молодого государства. В обстановке жестокой блокады и интервенции титаническая энергия Ленина вдохновляет народ на трудовые подвиги. Мы видим первые коммунистические субботники... Но прежде всего надо было организовать отпор врагу, создать свою, советскую армию, армию нового, высшего типа.

Документы рассказывают: Ленин советовался с товарищем Сталиным по всем вопросам обороны страны и организации армии, направлял товарища Сталина на самые ответственные участки фронта.

Повсюду рядом с Лениным мы видим Сталина.

Перед нами одна из ленинских записок:

«Когда Сталин встанет (не будить его), сказать ему, что я с 11 на комиссии (у меня) и что я прошу Сталина дать мне его телефоны (если Сталин уйдет), ибо мне надо по телефону поговорить с ним...»

Исключительно скромен и прост был Ленин в личной жизни. Эта сторона жизни Владимира Ильича чрезвычайно бережно раскрывается в фильме на конкретных примерах. Здесь авторами руководит, как и всюду, один критерий: правда, точность.

Авторы фильма пользуются материалами, характеризующими Ленина в личной жизни, Ленина как человека. Эта сторона жизни Ленина раскрывается перед нами не только

на натурных эпизодах тех исторических мест, где жил и работал Владимир Ильич, но и в воспроизведении на экране ленинских записок, черновиков, писем, рабочей обстановки...

Возглавляя всю политическую и хозяйственную жизнь страны, Владимир Ильич находил время быть бесконечно внимательным к каждому человеку, всегда был чрезвычайно отзывчив и в то же время беспощаден, когда дело касалось нарушения интересов государства или трудящихся.

Вот один из приводимых в фильме документов: «Управляющему делами Совета Народных Комиссаров Владимиру Дмитриевичу Бонч-Бруевичу... В виду невыполнения Вами настоятельного моего требования указать мне основания для повышения мне жалованья с 1 марта 1918 г. с 500 до 800 руб. в месяц и в виду явной беззаконности этого повышения, произведенного Вами самочинно, в прямое нарушение декрета Совета Народных Комиссаров от 23 ноября 1917 года, об'являю Вам строгий выговор...»

Ленин был подлинным народным вождем, он как никто умел говорить с массами, всегда неизменно находил с ними общий язык, жил мыслями, чувствами народа, безгранично верил во всемогущество его творческих сил и за это пользовался огромной, невиданной любовью народа.

Как много говорят нам сегодня кинодокументы, запечатлевшие лица слушающих Ленина людей — участников Великой Октябрьской социалистической революции.

Эта неразрывная связь вождя с трудящимися массами красной нитью проходит через весь фильм; о ней прежде всего свидетельствуют скупые, но выразительные кинокадры, показывающие живого Ленина.

Вот улыбающийся Ленин среди народа... Ленин с балкона произносит речь... Ленин на заседании 3-го Конгресса Коминтерна на ступеньках трибуны готовится к выступлению... Ленин на прогулке, впервые после болезни, во дворе Кремля...

Жадно, с любовью следя за этими кадрами, зритель бесконечно благодарен первым советским кинооператорам — Э. Тиссе, Е. Славинскому, А. Левицкому, Г. Гиберу, Ю. Желябужскому, П. Новицкому, — которые запечатлели дорогой всем нам облик Ленина.

Кинолетопись жизни и деятельности великого вождя и учителя трудящихся, естественно, не обрывается датой 21 января 1924 года.

Ленин живет в нашей сегодняшней борьбе, когда все дороги ведут к коммунизму. Великие идеи Ленина, развитые в трудах его гениального соратника Сталина, с каждым годом все более раскрывают свою могучую, преобразующую и всепобеждающую силу. Вот почему волнующие и потрясающие кадры похорон Ленина воспринимаются в фильме как клятва, которую вместе с товарищем Сталиным давал великому Ленину весь советский народ.

«...Мы — те, — говорил товарищ Сталин над гробом великого Ленина, — которые составляем армию великого пролетарского стратега, армию товарища Ленина. Нет ничего выше, как честь принадлежать к этой армии. Нет ничего выше, как звание члена партии, основателем и руководителем которой является товарищ Ленин...»

Клятва товарища Сталина стала программой жизни советского народа, и экран свидетельствует, как все эти годы она претворялась в сталинских планах великих работ.

Наше государство развивалось и строилось на прочном научном фундаменте великого учения Ленина—Сталина. Советская кинохроника запечатлела многое из того, как советские люди боролись и строили свою новую жизнь, новую культуру — по Ильичу.

Создавая фабрики, заводы, колхозы, формировалось и новое поколение людей социалистического общества.

Тема торжества гениальных ленинских идей раскрывается в фильме уже в конкретных образах настоящего.

В первые годы жизни советского государства, когда еще только начал сооружаться первенец электрификации — «Волховстрой», Ленин мечтал о преобразовании всей России, и промышленной, и земледельческой, в электрическую... Сегодня мы видим, как прочно вошло электричество в жизнь новой советской деревни.

В правдиво запечатленных киноаппаратом кадрах рассказывает фильм о том, как ленинские замыслы и мечты о преобразовании природы осуществляются сегодня на огромных пространствах многонационального Советского Союза.

Ленинско-сталинский план индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства превратил наше государство в незыблемый утес, о который разбились все и всяческие попытки внешних и внутренних врагов. В своем неодолимом движении вперед страна наша выиграла битву, равной которой еще не знала история человечества.

Мы видим ленинское знамя, развевающееся на полях сражений Великой Отечественной войны; слышим голос товарища Сталина, обращенный к воинам Советской Армии: «Пусть осенит вас победоносное знамя великого Ленина!»

И вот оно, великое советское знамя, водружено над рейхстагом...

Живые и правдивые кинодокументы фильма как бы отвечают на вопрос, почему мы победили в этой жесточайшей из войн, как выстояли, не дрогнув, ни на минуту не сомневаясь в правоте своего дела, в своей победе.

О подвигах и победах великого созидательного труда, о жизни свободных советских людей, озаренной светочем Ленина, гением Сталина, о тесном слиянии народа со своими вождями ярко свидетельствуют правдивые и проникновенные документальные кадры.

Вот перед нами кинокадры из зарубежной жизни. Они говорят о том, что все честное и смелое в мире уже идет сегодня к коммунизму, вдохновляется великими идеями Ленина и Сталина. Растет и крепнет демократическое движение. Уже во многих странах,—говорит фильм, — понята истина ленинских слов, сказанных в первые дни рождения советского государства: «Во что бы то ни стало надо разбить старый, *нелепый*, дикий, гнусный и мерзкий предрассудок, будто управлять государством, будто ведать организационным строительством социалистического общества могут только, так наз. «высшие классы...»

Этот дикий и мерзкий предрассудок давно разбит в нашей стране. И лучшее свидетельство этому — то, что мы увидели в фильме. Люди доблестного и честного труда — вот кто управляет нашей страной. К ним и ко всему народу обращаются с экрана слова великого Сталина о том, что депутат Верховного Совета — слуга народа, должен быть таким, к а к Л е н и н: ясным и определенным политическим деятелем, бесстрашным в бою и беспощадным к врагам народа, свободным от всякого подобия паники, мудрым и неторопливым, правдивым и честным, должен так же любить свой народ, как любил его Ленин.

Слова этого исторического выступления товарища Сталина завершают величественную кинолетопись жизни и деятельности Владимира Ильича Ленина — великого вождя и учителя трудящихся, основателя большевистской партии и советского государства.

И снова перед нами на экране живой, улыбающийся, простой и мудрый великий Ленин. Таким мы его знали. Таким мы его помним. Таким он будет жить в веках!

* * *

Не только нашу историю, но и нашу жизнь сегодня, в конкретных образах настоящего, видим мы в этом фильме.

Жизнь нашей страны, ее новый облик, ее новые люди, их вдохновенный и героический труд предстают в фильме как живой великий памятник великому Ленину.

Глеб Граков

ПАФОС БОРЬБЫ ЗА КОММУНИЗМ

17 августа 1934 года с трибуны I Всесоюзного съезда советских писателей прозвучали слова: «Успехи советской литературы обусловлены успехами социалистического строительства. Рост ее есть выражение успехов и достижений нашего социалистического строя».

Эти слова были сказаны Андреем Александровичем Ждановым в его речи, значение которой для развития советской литературы и всего советского искусства и по сей день остается огромным. В ней с присущей А. А. Жданову большевистской страстностью и принципиальностью были поставлены и получили яркое освещение важнейшие проблемы социалистического реализма.

Выдающийся марксистский теоретик и талантливейший пропагандист великих идей Ленина—Сталина, Андрей Александрович Жданов в своих работах обобщил и дал глубокий анализ борьбы за расцвет передового советского искусства. Его работы по вопросам марксистско-ленинской философии, по вопросам литературы и искусства всегда будут острейшим оружием нашей интеллигенции, деятелей культуры и искусства. И особенно важно помнить о них сейчас, в момент обостренной идеологической борьбы деятелей советского искусства с космополитами и последышами эстетства и формализма.

Неоценимо значение теоретического наследия Андрея Александровича Жданова для мастеров советского кино, призванного нести великие идеи большевистской партии самым широким массам народа. Вновь и вновь обращаясь к работам А. А. Жданова, постигая всю их глубину и смысл, мастера советского кино всегда будут черпать в них новые силы и вдохновение.

Труды Андрея Александровича Жданова, посвященные вопросам искусства, необычайно богаты и многогранны. Об этих трудах, без сомнения, будут написаны еще серьезные и многочисленные исследования. В данной статье мы затрагиваем лишь некоторые вопросы из освещенных А. А. Ждановым в его речи на I Всесоюзном съезде писателей.

Период, к которому относится речь А. А. Жданова, как известно, был для советского кино одним из самых знаменательных. Все советское искусство испытывало большой подъем, явившийся результатом воплощения в жизнь, в практику мастеров культуры исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций. Постановление оказало огромное влияние и на дальнейшую судьбу советского киноискусства. Оно помогло мастерам кино ускорить процесс освобождения от формалистических и натуралистических влияний.

Товарищ Сталин дал советским художникам подлинный ключ творческих побед и достижений, определив метод искусства советской эпохи как метод социалистического реализма, подчеркнув тем самым его значение как метода, порожденного великой борьбой за коммунизм.

Вспомним, что в 1932 году режиссеры Георгий и Сергей Васильевы подали заявку на постановку фильма «Чапаев». К концу 1932 года был закончен фильм «Встречный» — одно из первых больших произведений киноискусства, посвященное жизни и труду советского рабочего класса, трудовому энтузиазму наших людей, социалистическому соревнованию, борьбе с пережитками капитализма. Во «Встречном» с ясной силой проявился пафос нашего киноискусства, пафос борьбы за коммунизм. Этот фильм наглядно показывал, что советские художники, вооруженные сталинским пониманием принципов социалистического реализма, способны отображать подлинное величие советской действительности, раскрывать большие патриотические темы, которые ставит перед киноискусством новая жизнь народа и решение которых было невозможно без освобождения от чуждых буржуазных влияний, ведущих к абстрактной символике, формально-эстетскому «новаторству», натурализму и т. п.

В 1934 году были начаты съемки фильма «Юность Максима». Работал над «Аэроградом» А. Довженко. Снимал фильм «Крестьяне» Ф. Эрмлер, «Последний маскарад» — М. Чиаурели...

Это было начало могучего и знаменательного поворота мастеров советского киноискусства к современной тематике. С трибуны съезда писателей один из лучших советских кинодраматургов Н. Зархи тогда, в частности, говорил: «Я не против «Мертвых душ» и не против «Петербургской ночи», но я за то, чтобы на каждую «Петербургскую ночь» приходилось три, четыре, десять фильмов о героических ночах Спасска». Н. Зархи говорил о стремлении показать в фильмах дни нашей «блестящей, солнечной, ослепительной действительности».

На съезде, особенно при обсуждении проблем драматургии, не раз звучали слова о том, что кино находится в таком положении, когда необходимо поддержать его разбег.

Дальнейший разбег всей советской литературы и искусства, а также советского киноискусства, во многом определила речь Андрея Александровича Жданова, прозвучавшая с трибуны съезда. Она оказала огромное влияние на дальнейшее формирование идейно-художественных взглядов мастеров советской кинематографии, ставших в первых рядах борцов за великую советскую культуру.

В историческом постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, а затем и в блестящей речи А. А. Жданова 17 августа 1934 года, явившихся выражением заботы партии о развитии искусства,—истоки многих последующих успехов и достижений советского кино.

За героями «Чапаева», «Крестьян» и других фильмов на экране появились герои фильмов «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Подруги», «Волочаевские дни», «Семеро смелых», «Комсомольск», «Партийный билет», «Трактористы»... — надо вспомнить об этом, чтобы проникнуться сознанием величайшего значения партийности искусства, вдохновляющей мастеров нашего кино на создание прекрасных патриотических произведений.

Пафос борьбы за коммунизм вдохновил и умножил творческие силы нашего киноискусства. Вспомним прекрасные фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Великое зарево», «Выборгскую сторону». Вспомним картины «Щорс», «Великий гражданин», «Член правительства», «Учитель» и многие другие памятные всем произведения мастеров советского кино.

Знаменосец большевистской партийности советского искусства, Андрей Александрович Жданов решительно боролся за осуществление ленинского призыва вносить в литературу «живую струю живого пролетарского дела, отнимая, таким образом, всякую почву у старинного, полу-обломовского, полу-торгашеского российского принципа: «писатель пописывает, читатель почитывает».

Всем памятна статья Ленина «Партийная организация и партийная литература», которая во многом определила раз-

витие и расцвет нашей культуры, статья, в которой Владимир Ильич писал, что «литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса».

«Что такое беспартийность?» — спрашивал товарищ Сталин в статье «Беспартийные чудаки» и, отвечая на поставленный вопрос, с полной очевидностью показывал, что беспартийность склонна замалчивать и замазывать противоположность классовых интересов, склонна закрывать глаза на самый факт классовой борьбы. «Но беспартийность не любит ясности и определенности, она предпочитает туманность и беспрограммность», — писал товарищ Сталин. — «Замазывание классовых противоречий, замалчивание борьбы классов, отсутствие физиономии, борьба с программностью, стремление к хаосу и смешению интересов — такова беспартийность». И далее: «Человек безголовый, или — точнее — с репой на плечах вместо головы — вот беспартийность».

Такова характеристика беспартийности, данная товарищем Сталиным в статье «Беспартийные чудаки».

Во всех своих трудах, посвященных советской литературе, советскому искусству, А. А. Жданов неуклонно руководствовался великими принципами ленинско-сталинской философской науки, учением о партийности культуры, искусства. Взгляды Андрея Александровича Жданова были основаны **на великом учении Ленина и Сталина об участии культуры и искусства в борьбе за коммунизм.** Именно поэтому положения, выдвигаемые А. А. Ждановым, были всегда неопровержимо точны и всякий раз открывали новые пути для дальнейшего роста и развития советской культуры.

Небывалые успехи советской культуры и искусства за минувшие три десятилетия были бы невозможны, если бы товарищ Сталин и его верные ученики не продолжили разработку учения марксизма-ленинизма о коммунистической культуре. Работы А. А. Жданова по вопросам искусства и, в частности, его речь на I Всесоюзном съезде советских писателей показывают образец творческого применения идей Ленина и Сталина к насущным проблемам советского искусства, образец подлинно марксистской научной работы по обогащению советской эстетической мысли.

Слова А. А. Жданова о том, что успехи и рост советской литературы обусловливаются всеми успехами и достижениями социалистического строя, показывают нашим художникам путь служения своему народу, **единственно правильный путь творчества,** на котором их искусство будет помогать жизни и наливаться все новыми силами, достигать все большей яркости и богатства. Путь этот — тот же самый, которым идет весь советский народ под водительством большевистской партии. Это **путь борьбы за коммунизм.**

Художник должен быть в первых рядах борцов, идущих по этому пути, ибо только тогда в его творчестве найдут выражение победы и достижения передовых борцов за коммунизм и только тогда, вместе с ростом страны и расцветом жизни народа, будет расти и расцветать его творчество, посвященное народу.

«Наша литература, — говорил А. А. Жданов на съезде писателей, — является самой молодой из всех литератур всех народов и стран. Вместе с тем она является самой идейной, самой передовой и самой революционной литературой. Нет и никогда не было литературы, кроме литературы советской, которая организовывала бы трудящихся и угнетенных на борьбу за окончательное уничтожение всей и всяческой эксплоатации и ига наемного рабства. Нет и не было никогда литературы, которая кладет в основу тематики своих произведений жизнь рабочего класса и крестьянства и их борьбу за социализм. Нет нигде, ни в одной стране в мире, литературы, которая бы защищала и отстаивала равноправие трудящихся всех наций, отстаивала бы равноправие женщин. Нет и не может быть в буржуазной стране литературы, которая бы последовательно разбивала всякое мракобесие, всякую мистику, всякую поповщину и чертовщину, как это делает наша литература».

Подчеркивая, таким образом, как выдающиеся качества советской литературы, ее революционную идейность, ее передовую роль в борьбе подлинной, народной демократии против сил тьмы и реакции, речь А. А. Жданова на I съезде советских писателей точно и определенно показывает, что именно обеспечивает нашей литературе и всему нашему искусству самую передовую роль в мире.

Великую силу, которая делает наше искусство вдохновителем борьбы всех трудящихся, сообщает произведениям наших художников то, что они изображают жизнь советского рабочего класса, советского крестьянства, советской интеллигенции, — жизнь самых передовых борцов за социализм. Искусство, правдиво и ярко воспроизводящее всемирно-исторические подвиги советского народа, дела советских людей, — самые прекрасные и благородные, какие когда-либо совершались в истории человечества,— подымается на небывалую высоту, а талантливые, вдохновенные произведения его художников приобретают поистине интернациональное значение.

Коммунистический интернационализм советского искусства до конца последователен. Советское искусство всегда было и будет искренним другом трудового народа любой нации, любого уголка нашей планеты. И именно поэтому же советское искусство всегда было и будет непримиримым врагом поработителей и реакционеров в любой стране, во всем мире. Советскому искусству, вдохновляемому животворным советским патриотизмом, чужд и враждебен буржуазный космополитизм, растленный антипатриотизм, с которыми подлинные художники-коммунисты всегда вели и ведут непримиримую борьбу.

Подчеркивая решительное, коренное отличие и превосходство советской культуры над культурой буржуазной, А. А. Жданов говорит о великих принципах советского, воинствующего реализма, чуждого бесстрастному жизнеописательству, с революционной страстью направляющего свои удары против мракобесия, мистики и поповщины, зовущего к активной перестройке мира.

«Такой передовой, идейной, революционной литературой, — говорил А. А. Жданов, — могла стать и стала в действительности только советская литература — плоть от плоти и кость от кости нашего социалистического строительства».

Так подчеркивается Андреем Александровичем первостепенное значение органической связи литературы, искусства с жизнью, с народом.

***

«И вот в свете успехов нашей советской литературы еще больше и резче выявляется вся противоположность между нашим строем — строем победившего социализма — и строем умирающего, загнивающего капитализма. О чем писать, о чем мечтать, о каком пафосе может думать буржуазный писатель, откуда заимствовать ему этот пафос, если рабочий в капиталистических странах не уверен в завтрашнем дне, если он не знает, будет ли он завтра работать, если крестьянин не знает, будет ли он завтра работать на своем клочке земли или будет вышиблен из колеи капиталистическим кризисом, если трудовой интеллигент не имеет работы сегодня и не знает, получит ли он ее завтра».

Так, анализируя бедственное положение трудового народа капиталистических стран, жизнь и труд которого обеспечивает самое существование нации, речь А. А. Жданова показывает неизбежность распада и разложения буржуазной литературы.

Полтора десятилетия назад прозвучали с трибуны I Всесоюзного съезда писателей эти поражающие глубиной и беспощадной точностью анализа слова: «Современное состояние буржуазной литературы таково, что она уже не

может создать великих произведений. **Упадок и разложение буржуазной литературы, вытекающие из упадка и загнивания капиталистического строя, представляют собой характерную черту, характерную особенность состояния буржуазной культуры и буржуазной литературы в настоящее время.** Ушли безвозвратно времена, когда буржуазная литература, отражая победы буржуазного строя над феодализмом, могла создавать великие произведения периода расцвета капитализма. Теперь идет всеобщее измельчание и тем, и талантов, и авторов, и героев... Для упадка и загнивания буржуазной культуры характерны разгул мистицизма, попозщины, увлечение порнографией. «Знатными людьми» буржуазной литературы, той буржуазной литературы, которая продала свое перо капиталу, являются сейчас воры, сыщики, проститутки, хулиганы».

Характеризуя состояние современной буржуазной культуры, Андрей Александрович Жданов в своей речи на съезде писателей показал, как реакция, в смертельном страхе перед ростом демократических сил, все дальше и дальше отходит от подлинной цивилизации, стремясь возвратить людей к жутким и диким периодам человеческой истории. Вместе с тем буржуазное искусство пытается скрыть загнивание капиталистического строя, «пытается,— по выражению А. А. Жданова, — тщетно доказать, что ничего не случилось, что все благополучно в «царстве датском» и ничего еще не гниет в строе капитализма».

Таково буржуазное искусство, продавшее капиталу и душу и совесть.

Показав на примере истории буржуазного общества и искусства неизбежность оскудения буржуазной культуры вместе с духовным оскудением всего общественного строя, А. А. Жданов дает еще один наглядный урок зависимости искусства от духовной жизни общества, которым это искусство порождено. Недаром говорит А. А. Жданов о всеобщем измельчании в буржуазном обществе «и авторов и героев». Не по случайному совпадению, а глубоко продуманно поставлены рядом эти слова «и автор и герой». Художник мельчает, если мельчают его герои, если мельчает вокруг него жизнь и если у него нехватает силы осудить эту жизнь, порзать с ней, развенчать своих былых «героев», выйти на новые пути творчества.

Широчайшие возможности для свободного, вдохновенного творчества — у советского художника, перед которым сама жизнь, сами будни социалистического строительства раскрывают богатейшие темы, являют небывалых доселе героев.

«Наш советский писатель, — говорил А. А. Жданов,— черпает материал для своих художественных произведений, тематику, образы, художественное слово и речь из жизни и опыта людей Днепростроя, Магнитостроя. Наш писатель черпает свой материал из героической эпохи челюскинцев, из опыта наших колхозов, из творческой деятельности, кипящей во всех уголках нашей страны. В нашей стране главные герои литературного произведения — это активные строители новой жизни: рабочие и работницы, колхозники и колхозницы, партийцы, хозяйственники, инженеры, комсомольцы, пионеры. Вот — основные типы и основные герои нашей советской литературы. Наша литература насыщена энтузиазмом и героикой».

Резким противопоставлением советского художника художнику современного буржуазного общества звучат слова А. А. Жданова об оптимизме нашей литературы. Насыщенная энтузиазмом и героикой, советская литература оптимистична не по какому-либо зоологическому «нутряному» ощущению, говорит А. А. Жданов. Наша литература оптимистична по существу, так как она является литературой общества восходящего, растущего и развивающегося. «Наша советская литература сильна тем, что служит новому делу — делу социалистического строительства».

В своей речи на съезде писателей Андрей Александрович Жданов подробно остановился на вопросе, особо волнующем писателей, поэтов, мастеров кинематографии, театра, изобразительных искусств — всех советских художников, посвящающих свое творчество делу коммунистического воспитания. Это был вопрос о долге, об ответственности художника перед партией, перед народом, о том, как этот великий долг должно исполнять.

«Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание?»

Речь А. А. Жданова дает точные и лаконичные ответы на этот важнейший для каждого советского художника вопрос.

«Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма.

Наша советская литература не боится обвинений в тенденциозности. Да, советская литература тенденциозна, ибо нет и не может быть в эпоху классовой борьбы литературы не классовой, не тенденциозной, якобы аполитичной.

И я думаю, что каждый из советских литераторов может сказать любому тупоумному буржуа, любому филистеру, любому буржуазному писателю, который будет говорить о тенденциозности нашей литературы: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью, потому что наша тенденция заключается в том, чтобы освободить трудящихся — все человечество от ига капиталистического рабства».

Партия не только возложила на советских художников обязанность быть инженерами человеческих душ, творцами прекрасных духовных качеств нового человека. Партия дала советским художникам ключ победы, с исчерпывающей ясностью показав, в чем состоит существо **самого передового творческого метода — метода социалистического реализма.** Партия направила советских художников по единственно правильному пути, который обеспечивает им авангардную роль в борьбе за коммунизм.

***

Неоценимое теоретическое и практическое значение имеет содержащееся в речи А. А. Жданова определение правдивости художественного произведения.

Правдиво изобразить жизнь — значит изобразить действительность в ее революционном развитии. Творческая сила и значение такого определения в том, что в нем содержится не только призыв к изучению жизни, но и точно указан ленинско-сталинский метод анализа жизненных явлений.

Вооружая советских художников **диалектико-материалистическим** пониманием жизни общества, ленинско-сталинская философия открывает художнику широкие пути для творчества подлинно реалистического, свободного от предвзятых взглядов на явления жизни, вооружает художника учением о познаваемости мира и его закономерностей, помогает ему видеть и изображать жизнь в ее революционном развитии.

Именно такое изображение жизни будет естественно и закономерно сочетать правдивость и историческую конкретность с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма. Чем яснее и правдивее изображает произведение революционное развитие жизни, тем выше его сила и убедительность.

Вот отчего в произведениях социалистического реализма, благодаря их подлинной правдивости и историчности, тенденция проявляется и должна проявляться с наибольшей закономерностью и органичностью, чем это было во всех художественных произведениях прошлого, над которыми **неизменно тяготела философская и историческая ограниченность взгляда авторов.** Вот отчего, если худож-

ник правильно понял закономерности революционного развития жизни и верно воспроизвел их в художественных образах, тенденция произведения будет выражена **органически**, как требовал еще Ф. Энгельс, «без того, чтобы на это особо указывалось».

Ничего общего не имеет и не может иметь тенденциозность советской литературы с тенденциозностью литературы буржуазной, искажающей действительность, пропагандирующей заведомую ложь и клевету во имя грязных помыслов империалистов.

Вот отчего с такой гордостью прозвучали еще 15 лет назад, и столь же гордо и громогласно звучат сегодня, слова, сказанные Андреем Александровичем Ждановым: «Да, наша советская литература тенденциозна, и мы гордимся ее тенденциозностью»...

***

В той же речи А. А. Жданова, обстоятельно анализирующей принципы социалистического реализма, ставится вопрос о реализме и романтике в нашем искусстве.

«Быть инженером человеческих душ, — говорил А. А. Жданов, — это значит обеими ногами стоять на почве реальной жизни. А это в свою очередь означает разрыв с романтизмом старого типа, с романтизмом, который изображал несуществующую жизнь и несуществующих героев, уводя читателя от противоречий и гнета жизни в мир несбыточного, в мир утопий. Для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная».

И далее Андрей Александрович Жданов показывал существо революционной романтики как романтики самой жизни.

«Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами».

Глубоко уверенный в богатырской силе советского народа и советской культуры, Андрей Александрович Жданов звал наших художников смело заглядывать в будущее, проверять свою деятельность великими целями народа, освещать путь вперед, к коммунизму.

«Наша партия всегда была сильна тем, — говорил Андрей Александрович, — что она соединяла и соединяет сугубую деловитость и практичность с широкой перспективой, с постоянным устремлением вперед, с борьбой за построение коммунистического общества. **Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра подготовляется планомерной сознательной работой уже сегодня».**

Непримиримый враг эстетства и формализма, А. А. Жданов в той же речи подчеркнул большое значение мастерства в создании подлинно художественной формы произведения. Он прямо указал на то, что нельзя быть инженером человеческих душ, не зная «техники литературного дела», а значит, и техники любой области искусства, имеющей немало специфических особенностей. Говоря об овладении высоким художественным мастерством, о борьбе за новые совершенные формы искусства, выражающие новое жизненное содержание, А. А. Жданов подчеркивал, что родов творческого оружия у советских художников много, что имеются все возможности для применения этих родов оружия — жанров, стилей, форм и приемов литературного творчества; что советские художники должны из всего разнообразия и богатства творческого наследия, созданного предшествующими эпохами, отбирать все лучшее и наиболее ценное. «С этой точки зрения овладение техникой дела, критическое усвоение литературного наследства всех эпох представляет собой задачу, без решения которой вы не станете инженерами человеческих душ».

Показывая, что советский народ, стоящий во главе исторического прогресса во всех областях материальной и духовной культуры, является самым законным наследником всего лучшего, что создано мировой историей, А. А. Жданов заявлял: «Буржуазия размотала литературное наследство, мы обязаны его тщательно собрать, изучить и, критически освоив, двигаться вперед».

Здесь вновь с особой очевидностью проявляются ленинско-сталинские принципы, которые пропагандировал А. А. Жданов в своих трудах по искусству, ибо как не вспомнить здесь известные слова Владимира Ильича Ленина о том, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Борясь за передового советского художника — пламенного пропагандиста большевистских идей, строителя коммунизма, Андрей Александрович Жданов призывал художников к неустанной работе над собой, над своим идейным вооружением. Он считал это непременным условием, «без которого советские литераторы не могут переделывать сознания своих читателей и тем самым быть инженерами человеческих душ».

«Мы имеем в руках, — говорил А. А. Жданов, — верное оружие для преодоления всех трудностей, которые стоят на нашем пути. Этим оружием является воплощаемое в жизнь нашей партией и советами великое и непобедимое учение **Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина».**

А. А. Жданов выступал в своих речах и докладах по вопросам искусства и литературы как пламенный трибун идей советского патриотизма, страстный борец за народность искусства, против раболепия и низкопоклонства перед искусством буржуазным. И в речи на съезде писателей А. А. Жданов предстает как непримиримый враг эстетства и формализма, борец за социалистический реализм, выдающийся марксистский теоретик, двигающий вперед советскую эстетику. «Блестящие доклады товарища Жданова по вопросам литературы, искусства и философии, — говорит В. М. Молотов, — являются важным вкладом в развитие марксистско-ленинской теории и во многом способствуют преодолению имеющихся здесь недостатков, раскрывая новые пути развития социалистической культуры в нашей стране».

«Создавайте творения высокого мастерства, высокого идейного и художественного содержания! Будьте активнейшими организаторами переделки сознания людей в духе социализма! Будьте на передовых позициях борцов за бесклассовое социалистическое общество!»

Эти горячие призывы Андрея Александровича и сегодня начертаны на боевых знаменах советской художественной интеллигенции.

С именем А. А. Жданова, как талантливейшего пропагандиста идей Ленина — Сталина, выдающегося марксистского теоретика, мудрого друга и наставника советских художников, неразрывно связано активное и плодотворное преодоление недостатков в работе кинематографии в первые послевоенные годы и те новые успехи, к которым советская кинематография пришла в результате направляющего влияния партии и благодаря осуществлению ее указаний.

«Клятва», «Великий перелом», «Русский вопрос», «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Третий удар», «Молодая гвардия», «Далекая невеста», «Повесть о настоящем человеке», «Академик Иван Павлов», «Мичурин», «Суд чести», «Встреча на Эльбе» — вот далеко не полный перечень новых фильмов, знаменующих собой дальнейший рост нашего киноискусства.

Труды Андрея Александровича Жданова были и остаются для мастеров советского киноискусства руководством к действию, могучим стимулом к дальнейшему росту и развитию всей нашей советской, коммунистической культуры, оружием в борьбе с безродными космополитами и буржуазными эстетами.

Олег Леонидов

ПОД ЗНАМЕНЕМ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ ПАРТИЙНОСТИ

Великий Сталин в приветствии к работникам кинематографии по поводу 15-летия советского кино писал: «Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки».

За годы, протекшие со времени этого исторического приветствия, мастера советской кинематографии проявили искренное и горячее стремление в полную меру своих творческих сил выполнить указание вождя. Больших успехов удалось достигнуть в этом направлении в последний период — в 1947—1948 гг. — после того, как в своих постановлениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, о кинофильме «Большая жизнь» Центральный Комитет ВКП(б) снова дал ценнейшие указания всем деятелям советского искусства о создании ярких, полноценных в художественном отношении произведений о жизни советского общества, о советском человеке.

К числу подлинных достижений художественной кинематографии за истекший год должны быть отнесены прежде всего такие картины, как «Молодая гвардия», «Суд чести», «Мичурин», «Третий удар», «Повесть о настоящем человеке», «Далекая невеста». Различны темы, сюжеты и жанры этих фильмов. Но все они неразрывно связаны с жизнью, нашей советской жизнью, все они направлены на воспитание в народе, в молодежи высоких коммунистических идеалов.

Вполне естественно, что, создавая произведения, ставящие перед соооой высокие идейно-творческие задачи, кинематографисты СССР стремятся прежде всего отразить в своих фильмах руководящую роль большевистской партии в формировании нового советского человека — борца и строителя, воина и гражданина, в строительстве жизни на справедливых началах великого учения Ленина — Сталина.

В работе над фильмом «Молодая гвардия», поставленном по одноименному роману А. Фадеева, С. Герасимов достиг большого успеха благодаря самой непосредственной помощи, оказанной ему партийной критикой. Только учтя партийную критику, режиссер и руководимый им коллектив сумели создать фильм, ставший выдающимся произведением нашей послевоенной кинематографии.

Зритель увидел творчески отображенное на экране партийное руководство борьбой советских людей против гитлеровских оккупантов в условиях подполья, роль партии в организации разгрома захватчиков и в освобождении от них советской земли.

Секретарь подпольного обкома Проценко (артист В. Хохряков) — вот истинная душа фильма, истинная душа партизанского движения в Донбассе, руководитель, неразрывно связанный с народом и направляющий деятельность подпольной комсомольской организации.

В работе над вторым вариантом «Молодой гвардии» С. Герасимов широко использовал фактический материал из истории деятельности подпольных большевистских организаций Донбасса, в том числе и Краснодона. Этот материал претворен художником в полноценные образы.

Сцены, в которых показана деятельность Проценко, правдивы и убедительны.

Народ взрывает шахты, чтобы они не достались ненавистному врагу. Идет эвакуация гражданского населения. Тяжело переживает все это Проценко. Но партийный руководитель и в эти страшные часы не теряет спокойствия. Он принимает решения, расставляет и организует людей, становится во главе подпольного партийного комитета, подсчитывает запасы патронов, оружия, взрывчатки, требует увеличения этих запасов, ориентируясь на всенародный размах партизанского движения.

Такие, как Проценко, знают людей, знают на кого можно положиться в суровой борьбе с врагами отечества.

В образах героев Краснодона — истинных героев нашего времени — создатели фильма воплотили лучшие качества нашей молодежи, воспитанной партией и комсомолом на протяжении всей истории Советского государства. Качества эти — беспримерное мужество, стойкость в преодолении трудностей, препятствий, пламенная любовь к своей Родине, высокая мораль и беспощадная ненависть к врагу. Эти отличительные черты советского молодого человека с предельной силой и яркостью проявились в годы Великой Отечественной войны. Борьба краснодонцев показана в фильме не как единичный подвиг группы героев, а как одно из проявлений героической всенародной борьбы. Наивысшего напряжения достигает фильм в тот момент, когда молодогвардейцам удалось наладить радиосвязь с Большой Землей, и в Краснодоне, захваченном фашистами, они услышали Москву, голос вождя, друга и учителя — слова исторического доклада товарища И. В. Сталина в день 25-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции.

«Это он нам сказал!» с гордостью и радостным волнением восклицают комсомольцы — подпольщики Краснодона.

На примере юных героев «Молодая гвардия» воспитывает советскую молодежь в духе великих идей большевистской партии — и в этом неумирающая сила фильма. «Молодая гвардия» вызывает гордость за советскую молодежь, воспитанную коммунистической партией, говорит о духовной силе наших людей.

О высокой большевистской морали советских людей рассказывает образным, выразительным языком киноискусства и фильм «Суд чести», поставленный режиссером А. Роомом по сценарию А. Штейна. Здесь так же точно и вдохновенно отражена великая роль большевистской партии в жизни советского народа. Фильм беспощадно разоблачает реакционную сущность низкопоклонства перед буржуазным Западом, перед капита-

листической Америкой, той самой болезни, борьбу с которой возглавила коммунистическая партия.

Позорную болезнь низкопоклонства изобличил товарищ А. А. Жданов в своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград». «К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?» — спрашивал он, гневно говоря о гнилой и тлетворной моральной основе буржуазной культуры, поставленной на службу частнокапиталистической собственности, на службу эгоистическим, корыстным интересам буржуазной верхушки общества.

О содержании и причинах этой дурной и постыдной болезни исчерпывающе говорил товарищ Г. М. Маленков в сентябре 1947 г. в информационном докладе о деятельности ЦК ВКП(б) на совещании представителей некоторых компартий. Доклад содержал глубокий анализ подобного рода пережитков капитализма в сознании некоторых советских людей.

«Пережитки этих старых капиталистических представлений, — говорил тов. Маленков, — используются сейчас агентурой американского и английского империализма, которая не щадит сил для того, чтобы найти внутри СССР опорные пункты для своей разведки и антисоветской пропаганды. Агенты иностранных разведок усиленно ищут слабые и уязвимые места среди некоторых неустойчивых слоев нашей интеллигенции, несущих на себе печать старого неверия в свои силы и зараженных болезнью низкопоклонства перед всем заграничным».

Председатель правительственной комиссии, которому поручено предварительно разобраться в деле профессоров Лосева и Добротворского, с исчерпывающей полнотой высказывает партийную точку зрения на вопросы, поднятые в фильме.

В беседе с вице-президентом Академии председатель правительственной комиссии говорит о связи между наукой и политикой:

«...Ведь в Академии заседают не понтии пилаты, а советские граждане, которым наша советская политика так же дорога, как и Центральному Комитету партии. Ну, скажите, разве политика только дело ЦК? Разве ученые не осуществляют политику вместе с ЦК, вместе с правительством?..»

Благородный, честный, кристально-чистый характер академика Верейского, выступающего общественным обвинителем на суде чести, являет собой образец определяющих черт советского ученого-патриота. Беспощадно громит Верейский безродных космополитов — «беспачпортных бродяг в человечестве», «иванов, не помнящих родства».

Суд чести, показанный в фильме, это высшая форма советского гуманизма, знаменующая собой тот огромный авторитет, каким пользуется в нашей стране общественность. Самим гражданам предоставлено это право — право решать вопросы, касающиеся чести, достоинства и долга советского человека. По меткому выражению жены профессора Добротворского, суд чести это то, от чего человек или рождается заново, или становится посторонним. И мы действительно присутствуем при втором рождении Добротворского и при гражданской смерти Лосева, ставшего после суда посторонним.

Основополагающая деятельность партии большевиков в области науки, борьба с низкопоклонством перед заграницей нашли яркое отображение и в фильме «Мичурин» — о великом преобразователе природы.

Фильм «Мичурин», поставленный А. Довженко по своему сценарию, раскрывает сущность прогрессивного материалистического учения выдающегося советского естествоиспытателя и разоблачает реакционность идеалистического, вейсманистского направления в биологической науке. В дореволюционные годы Мичурин подвергался преследованиям с стороны деятелей официальной науки, ему не верили, его травили, как «безбожника». Он был лишен средств для ведения своей научно-исследовательской работы. Только после Великой Октябрьской социалистической революции было признано государственное значение трудов великого ученого и перед ним были открыты все возможности теоретического и практического развития его опытов по получению новых культур растений. В первые же годы существования Советского государства партия, лично товарищи В. И. Ленин и И. В. Сталин проявили исключительный интерес к работам Мичурина. Более того, именно они, — Ленин и Сталин открыли Мичурина для нашего народа. Мичуринский питомник был взят в ведение государства, а Иван Владимирович назначен заведующим питомником. Государство обеспечило Мичурина помощниками, средствами, материалами.

По поручению В. И. Ленина и И. В. Сталина в 1922 и 1930 годах к Мичурину дважды приезжает М. И. Калинин. Калинин и Мичурин сразу и до конца поняли друг друга, ибо для каждого из них высшее призвание состояло в том, чтобы не только объяснить, но и изменить мир.

М. И. Калинин предвидел великое будущее практических исследований и теоретических выводов, сделанных Мичуриным. «Чем дальше будет развиваться и крепнуть наш Союз, — говорит в фильме Михаил Иванович своему собеседнику, — тем яснее и больше будет значение ваших достижений в общей системе народнохозяйственной жизни Союза».

Неизгладимое впечатление оставляет звучащая с экрана приветственная телеграмма И. В. Сталина: «От души приветствую Вас, Иван Владимирович, в связи с шестидесятилетием Вашей плодотворной работы на пользу нашей великой родины. Желаю Вам здоровья и новых успехов в деле преобразования плодоводства. Крепко жму руку. И. Сталин».

Артист Г. Белов взволнованно передает ответное чувство Мичурина; сколько тепла, любви и преданности в проникновенном голосе старого ученого, когда он говорит: «Дорогой Иосиф Виссарионович. Телеграмма от Вашего имени явилась для меня высшей наградой за все 80 лет моей жизни. Она дороже мне всяких иных наград. Я счастлив Вашим великим вниманием. Ваш И. В. Мичурин»...

Правительство переименовало город Козлов в город Мичуринск. На трибуне перед толпами ликующего народа Мичурин говорит о Ленине и Сталине, выражая в своих словах непреклонную веру в то, что благодаря вождям нашей партии, благодаря победе социализма будущее биологии будет развиваться на основе и его трудов.

— Великие люди! — обращается И. В. Мичурин к Владимиру Ильичу и Иосифу Виссарионовичу. — Я действую с вами в великое время и частицу вашего бессмертия принял на себя. Сбывается мечта народа, сбывается моя мечта. Вижу будущее Родины в цвету и говорю: я счастлив. Вперед, современники. Пусть превратится в сад Советская наша Земля.

Фильм популяризирует основы мичуринского учения, и хотя действие, происходящее на экране, заканчивается в 1934 г., зритель мысленно переносится в наши дни, когда учение Мичурина с таким блеском развито академиком Т. Д. Лысенко, решающим вопрос биологической теории под углом зрения сельскохозяйственной практики. Сравнивая дореволюционное прошлое, показанное в фильме, с советской действительностью, невольно вспоминаешь слова И. В. Мичурина:

«Наша эпоха — эпоха великих дел, эпоха героизма, эпоха, свободная от пут, в которых держали человечество прежние эпохи. В нашу эпоху трудиться и жить легко».

Национальную гордость, стойкость в преодолении препятствий, принципиальную последовательность в достижении поставленной цели воспитывает в зрителях фильм «Мичурин».

Послевоенные успехи советской кинематографии позволили кинодраматургам и режиссерам обратиться к освоению совершенно нового — художественно-документального жанра, к постановке такого фильма, как «Третий удар» (сценарий А. Первен-

цева, постановщик И. Савченко). Это историческое киноповествование о победоносном разгроме Советской Армией немецких войск в 1944 году в Крыму, открывающее собою грандиозную кинолетопись решающих сражений Великой Отечественной войны.

«Авторы фильма «Третий удар»,— писала газета «Правда», — создавая свое произведение, неотступно руководствовались документами Великой Отечественной войны и рассказами участников боев. Они исторически правильно воспроизводили картину сражения в его главных этапах. Благодаря глубокой правдивости изображения, перед нами во всей полноте раскрылись те силы, которые привели советский народ к всемирно исторической победе». Победоносная сталинская стратегия, великая преданность народа делу партии, несравненное идейное и моральное превосходство советских людей, дух советского патриотизма, нерушимая дружба народов нашей страны — вот в чем главные причины побед советского народа, и это хорошо показано в фильме «Третий удар».

Глубоко раскрывая мудрость сталинского стратегического плана, превосходство советской стратегии, советского военного искусства, фильм «Третий удар» создает образ вождя советского народа — величайшего мыслителя, гениального полководца, военного организатора и стратега товарища Сталина (артист А. Дикий). Мы видим и верных соратников товарища Сталина — военачальников сталинской школы — маршалов и генералов. Хорошо показаны в фильме образы советских солдат, воплощающих благородные черты советского человека. Мысль полководца и действия солдата сливаются в одно целое — единую волю к победе. Миллионы зрителей, смотревших «Третий удар», еще и еще раз на конкретном историческом примере убеждались в том, какой непреодолимой силой наделяет советских людей великое руководство партии Ленина — Сталина.

Значительным произведением киноискусства, созданным в 1948 году, является фильм «Повесть о настоящем человеке», поставленный по одноименной книге Б. Полевого (сценарий М. Смирновой, постановщик А. Столпер).

Сбитый в воздушном бою, тяжело раненный, с раздробленными ступнями ног, герой этого фильма летчик Алексей Мересьев (артист П. Кадочников) нашел в себе силы доползти до своих, чтобы не оказаться в плену у врага. Госпиталь. Ампутация обеих ног...

Вернула Мересьева к жизни, заставила вновь поверить в свои силы, обрести вновь утраченную было волю к сопротивлению — сила великой коммунистической партии, пример настоящих людей — большевиков.

«Ключик» к сердцу Мересьева нашел лежавший в одной палате с ним полковой комиссар Воробьев (артист Н. Охлопков). Превозмогая тяжелые физические страдания от ран и контузии, комиссар чутко, бережно, как с родным сыном, ведет задушевные беседы с Алексеем, пересказывает ему чудесную историю, рассказанную товарищем Сталиным в одной из речей, — историю рыбаков, застигнутых штормом. Одни трусят, бросают весла, ложатся на дно баркаса, отдаются судьбе — куда вынесет. И их разбивает о скалы. А другие крепче берутся за весла и гребут, гребут навстречу ветру, наперекор буре гребут. И они побеждают стихию.

Слова Воробьева не пропадают даром: мы видим, как сила большевистского воспитания делает свое дело, как Мересьев, подобно Воробьеву, и сам становится в фильме «комиссаром» — воспитателем смены отважных сталинских соколов.

Авторам фильма «Далекая невеста» удалось ярко и правдиво показать на экране черты нашего советского быта, экономического и культурного развития туркменского народа под лучами солнца Сталинской Конституции. Среди пустынь — выросли города и цветущие колхозы; по железнодорожным путям — мчится экспресс; в колхозной чайхане— седобородые деды читают газету на родном языке; девушки и женщины — ткут ковры в роскошных светлых залах мастерских... Тема дружбы советских народов — дружбы, взращенной и взлелеянной большевистской партией, — одна из главных тем этого фильма.

Нельзя не вспомнить здесь фильм «Дурсун», поставленный в 1940 году той же Ашхабадской студией и так же правдиво отразивший туркменскую действительность того времени. Самое беглое сравнение двух кинофильмов — «Дурсун» и «Далекая невеста», чрезвычайно убедительно говорит о тех огромных изменениях в сознании и культуре народа, которые произошли за столь краткий срок. Там мы видели одну из первых туркменских стахановок — комсомолку Дурсун, увеличившую производительность труда благодаря особому рациональному методу сбора хлопка. Муж Дурсун не может стерпеть, что женщина опередила его. На этой почве в семье вспыхивает ссора. Дурсун уходит от горячо любимого мужа... Каким далеким «историческим прошлым» кажутся теперь эти пережитки и предрассудки старого быта. В «Далекой невесте» мы уже видим туркменскую женщину — свободную и равноправную в семье, в работе. С каким глубоким уважением относятся все мужчины к почтенной Ай-Биби, возглавляющей уже не одну бригаду, подобно Дурсун, а целый колхоз...

В лучших фильмах 1948 года советская кинематография следовала ленинскому принципу активного, правдивого, содержательного, партийного искусства, стремясь провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

Это и обеспечило успех таких фильмов, как «Молодая гвардия», «Суд чести», «Мичурин», «Третий удар» и др.

Космополиты и буржуазные эстеты, травившие все лучшее в нашем искусстве, все, что стремилось отобразить великую жизнь советского общества, думы и чувства, богатый духовный мир советских людей, их благородные устремления, их бессмертные героические дела, пытались всячески вредить и нашей боевой партийной кинематографии. Разгромив этот отряд идеологических диверсантов на фронте нашего киноискусства, передовые мастера советской кинематографии с еще большей энергией, с большевистской настойчивостью и пламенным патриотизмом отдадут свои таланты и знания на то, чтобы способствовать дальнейшему процветанию нашей культуры, дальнейшему укреплению могущества нашей Родины, помогать советскому народу в выполнении великих задач строительства коммунизма.

В. Щербина

О ГРУППЕ ЭСТЕТСТВУЮЩИХ КОСМОПОЛИТОВ В КИНО

Советская кинематография возникла в результате победы первой в мире социалистической революции, росла и развивалась на путях реализма и социалистической идейности. Она заслужила признательность и любовь своего народа, сказала новое слово в мировой культуре.

Однако в здоровой среде советских кинематографистов еще сохранилась небольшая группка людей, отрицающих достоинства советской кинематографии, зараженных рабским преклонением перед реакционной зарубежной культурой. В кино довольно долгое время существовала группа таких историков, критиков и теоретиков, являвшихся на деле идеологической агентурой старого буржуазного мира. Это — Л. Трауберг, М. Блейман, В. Сутырин, Н. Оттен, Н. Коварский. Наиболее последовательно взгляды этой группы выражены Л. Траубергом и М. Блейманом.

Характерны двурушнические методы их «деятельности». В своих печатных работах они высказывали антинародные воззрения с оглядкой, «обтекаемо», «эластично», не договаривая до конца. Опасаясь широкой общественности, они вели двойную «критическую» бухгалтерию. Зато, в отличие от приглаженных выступлений в печати, в устных докладах и лекциях они высказывались более откровенно, избрав ареной своей подрывной работы трибуны Московского и особенно Ленинградского домов кино, где они занимали руководящее положение, имели свой актив и действовали почти бесконтрольно.

Пренебрегая чувствами гражданского достоинства, забыв о великой национальной родословной советской культуры, эти теоретики подтасовывали факты, отказывая советскому киноискусству в своеобразии и самостоятельности, культивировали пренебрежение к культуре своей родины. Многие годы эти безродные космополиты от кино посвятили одной антипатриотической цели — доказать, что наш народ, по существу, не является создателем своего киноискусства. При этом они пытались с позиций буржуазного эстетства дискредитировать основу основ социалистического реализма — идейность, правдивость, народность советского искусства. Так они помогали нашим врагам в клевете на советскую художественную культуру и, по существу, являлись оруженосцами Голливуда, пропагандировали идеологию буржуазного Запада.

Фальсифицируя историю, эти «жалкие бродяги в человечестве» утверждали прежде всего, что советское кино якобы не имело прочных органических корней в нашей отечественной культуре, что оно уже при своем рождении являлось прямым заимствованием у Запада, в первую очередь у американского кино. Так они хотели растворить наше социалистическое по содержанию и национальное по форме киноискусство в некоем безликом потоке космополитской «мировой кинематографии».

Последыши реакционного эстетства, они отрицали народность советского киноискусства, его социалистическую и национальную основу. В своих рассуждениях об истоках советского кино они затушевывали связи молодого киноискусства с нашей культурой. Они встречали в штыки малейшие попытки связать рождение советского кино с традициями великой русской культуры — классической литературы, театра, живописи. Советское киноискусство возникло, клеветнически утверждали Трауберг и Блейман, как искусство безнациональное, низвергающее принципы привычной классики. Родословная нашего киноискусства, поучали эти безродные космополиты, берет начало от американской бульварной мелодрамы и комедии. Неудивительно, что для Трауберга американский кинопавильон «Черная Мария» есть «прабабушка Ленфильма», а американский актер Фред Отт — «прадедушка Олега Жакова».

Зачеркивая всякое значение для истории советского кино русского классического реализма, Трауберг и Блейман приписывают американскому кино добродетели несуществующие: именно в Америке они находят даже истоки социалистического реализма нашего кино...

Развивая эти «идеи», эстетствующие космополиты особенно постарались в деле распространения и укрепления антипатриотической и лживой легенды о том, что американский режиссер Гриффит якобы является «отцом мирового кино». Появление расистской картины Гриффита «Рождение нации» Л. Трауберг расценивает как «появление молнии среди белого дня». Эпоха «гриффитовского натиска, — разъясняет он, — дала нам создание мировой кинематографии в ее художественном качестве».

Эстетствующие космополиты, рассыпая сотни комплиментов по адресу Гриффита и американского кино, ни разу не дали серьезного критического анализа реакционной идеологической направленности подавляющего большинства картин Голливуда. Показательно, что Л. Трауберг и М. Блейман, а за ними С. Юткевич и др. ни слова не сказали о том, что фильм Гриффита «Рождение нации» построен на реакционной идее оправдания борьбы рабовладельцев Юга против Севера.

Не придерживается М. Блейман исторической правды и в анализе фильмов Чарли Чаплина. Творчество этого талантливого художника имеет свои и сильные, и слабые стороны. Блейман же не заботится об истине. В статье о Чаплине он безапелляционно утверждает: «Современность не знает искусства более бесспорного и популярного, чем искусство этого клоуна. Чаплин, может быть, — самый популярный у современного кинозрителя и несомненно самый любимый художник мирового кино».

В своем безоглядном увлечении Блейман особенно восхваляет слабые стороны творчества Чаплина. Его особенно восхищает то, что «Чаплин — бродяга без отечества, без семьи, без друзей — стремится только к одному доступному ему счастью — сохранить свою жизнь... В этом глубокий смысл искусства Чаплина, в этом его большое прогрессивное значение».

Исходя из столь определенной «теоретической базы», проповедники буржуазного эстетства взяли на себя роль безапелляционных судей над произведениями советского киноискусства. Если народ с радостью встречал каждый новый хороший фильм, правдиво показывающий жизнь народа, то М. Блейман, Л. Трауберг, В. Сутырин, Н. Оттен и им подобные старались прежде всего дискредитировать эти произведения.

Последовательному избиению подвергались наиболее передовые патриотические сценарии и фильмы. Цель такой «критики» состояла прежде всего в стремлении заставить нашу кинематографию отказаться от великих партийных задач, подчинить ее убогим эстетским стандартам. При этом характерной чертой критических высказываний космополитов было двурушничество. Показательно в этом смысле признание Л. Трауберга о том, что в период своих «левых увлечений» он и его единомышленники «в глубине

души» признавались в гораздо большей любви к Блоку, чем к Маяковскому: «он был нам ближе, но мы стыдились об этом говорить»... Так же расходились внутренние оценки Трауберга от открытых его высказываний о тех или иных фильмах перед лицом общественности. Зато, признается он, когда оставался круг своих людей,—«особенно доставалось авторам реалистических доходчивых картин...»

Характерна позиция, которую занял Трауберг, оценивая картину «Русский вопрос». Он сам цинично признался: «Я картину «Русский вопрос» расхвалил в печати и буду хвалить потому, что я считаю, что это очень важная вещь. Но если у меня спросят о моем мнении, я скажу, что не так нужно делать картины о капиталистической Америке. Эта картина холодная. Эта картина для Ромма — снижение профессионального качества. Названов, Пославский, Тенин, Барабанова — постыдные режиссерские находки».

Презрительно отзывался он о патриотических фильмах «Марите», «Александр Матросов» и «Жизнь в цитадели».

Враждебная интересам развития нашего искусства «теоретическая, критическая деятельность» людей типа Трауберга, Блеймана, Сутырина, Оттена и др. мешала развитию нашего кино. Она была направлена против его высокой идейности, правдивости и патриотической целеустремленности. Не случайно, что на обсуждении картин «Ленфильма» М. Блейман на первый план выдвинул принцип занимательности: «Разговор идет о том, что наши картины правильны, идейны, но незанимательны. Мне кажется, что основная борьба за зрителя, которая должна итти, это борьба по линии интереса». И с точки зрения этого сноби стского интереса Блейман разносил реалистические произведения киноискусства. Так, по поводу сценария картины «Сказание о земле Сибирской» он пренебрежительно процедил сквозь зубы, что это — соединение Ермака и оперетты, а о работе крупнейшего советского кинорежиссера издевательски добавил, что «он выбрал сценарий себе по плечу». В целом, по его мнению, «Сказание о земле Сибирской» — «не фильм, а тень картины». Да и все фильмы И. Пырьева, — нагло утверждал распоясавшийся эстетствующий космополит, — не более, как «грубоватая мелодрама, без психологической разработки, всегда с необычайно повышенной эмоциональной чувствительностью, за которой ничего нет». Ожесточенно нападал Блейман на пьесу Л. Леонова и фильм А. Роома «Нашествие», при этом об одном из талантливейших советских писателей Л. Леонове буржуазный эстет М. Блейман посмел сказать, что это — «писатель ханжеский, с довольно темноватым подпольем и его ериническую манеру выражаться я не люблю». Хороший патриотический фильм «Во имя жизни» М. Блейман также «не нашел полноценным и настоящим»... «Эта картина очень душная, лишенная какой-либо атмосферы». Цинично высмеивая лучшую в фильме «Во имя жизни» сцену выздоровления девочки после удачной и трудной операции, Блейман противопоставляет ей «идеал экранизации» — картину Кинг Видора «Цитадель». Когда Блейману из аудитории возразили, что при демонстрации картины «Во имя жизни» советский зритель всегда аплодирует именно этой сцене с девочкой, развязный оратор ответил вопросом: «А почему я не аплодировал?», на что с полным основанием была подана меткая реплика: «Потому, что это не американская картина».

Идеал М. Блеймана — американская кинематография. Ему чужды принципы социалистического реализма, патриотический дух нашего искусства. Именно поэтому для Блеймана неприемлем русский национальный колорит фильма «Сказание о земле Сибирской». Поэтому эта картина вызывает в нем столь яростное раздражение.

Советская кинематография завоевала себе прочное признание во всем мире. И только по мнению блейманов, траубергов и сутыриных это не так: «Можем ли мы сказать,—иезуитски спрашивает Блейман,— что она не только по идейным качествам, но и по мастерству первая в мире?» И сам себе отвечает «нет».

Нигилизм космополитов по отношению к культуре советских народов, раболепие перед американской кинематографией — это две стороны одной и той же медали, две стороны одного и того же антинародного, эстетствующего воззрения. Нет сомнений, что не патриотическая взыскательность руководила Траубергом или Блейманом и иже с ними в их нападках на лучшие советские фильмы. Брюзгливые, недовольные, с презрительной миной, цедящие слова осуждения, когда речь заходит о советских фильмах, — они как бы по мановению волшебной палочки сразу преображаются, преисполняются восторгом, когда источают свои похвалы любому американскому фильму. Одну из своих лекций—«Американские киноактеры», Л. Трауберг предварил следующим тезисом: «На каких же теоретических основах строится постоянно пленяющее нас свойство игры американских актеров? Эта игра вызывает всеобъемлющее, всепобеждающее обаяние. Вы выходите из зала с физиономией, широко расплывшейся в улыбку: вам не важно, как играл актер, а вы говорите: «Ах, какой душка такой-то актер». Это относится к значительному количеству американских картин последнего времени». Не менее любопытно «лирическое» воспоминание Л. Трауберга об американских фильмах двадцатых годов: «Это был кинематограф, перед которым можно было только поднять руки и сказать одно: капут — все кончено». И это не просто воспоминание: это программа, определяющая отношение космополитов к киноискусству и в настоящее время!

Антинародное, буржуазное эстетство траубергов и блейманов ярко проявляется в их упорной полемике с политикой нашей партии, направленной на укрепление патриотизма советских людей, нетерпимости ко всякому виду раболепного преклонения перед культурой буржуазного Запада. Излюбленный метод космополитов здесь состоит в клеветническом искажении и вульгаризации сущности борьбы с низкопоклонством: тенденциозно вульгаризуются, унижаются и оглупляются наши позиции в этом вопросе, а затем с таким примитивным, тупым и беспомощным противником космополиты вступают в спор. Прежде всего это сказывается в клеветнических попытках представить смысл борьбы с низкопоклонством как призыв к национальной ограниченности, к изоляции советской культуры от передовой культуры всех других стран мира. Это злостное представление тенденциозно поддерживали и Трауберг, и Блейман. Обсуждение французской картины «Шестой этаж» Трауберг предваряет таким «вступлением»:

«Нужно сказать, что сейчас у нас такая тенденция, что если картина западная, значит она вредная, буржуазная. А между тем мы можем путем диалектического анализа найти что-то такое, что может быть полезно и для нас».

Трауберг наостно искажает понимание советского патриотизма, весь смысл нашей борьбы с раболепием перед буржуазным Западом, изображая это как отказ от культурных ценностей мира, как неуважение к подлинно значительным произведениям искусства других народов. Космополит Л. Трауберг становится в позу защитника ценностей мировой культуры от людей, якобы отрицающих эти ценности передового киноискусства других народов!— что может быть подлее и циничнее?

Для чего же нужно Траубергу это грубое искажение истины? Советский патриотизм, как известно каждому школьнику, строится на глубоком уважении к культуре всех народов. Советским людям враждебны всякие виды национализма. Клеветнические приемы Трауберга преследуют корыстную цель — оправдание своей космополитической позиции, своего раболепия перед всем зарубежным, для оправдания низкого морального уровня буржуазного кино и своих эстетских воззрений.

Таким образом, придирчивость эстетствующих космополитов к советским картинам сочетается с нетребовательностью и неразборчивой слепой восторженностью по отношению к продукции иностранного буржуазного кинематографа.

Трауберг, Блейман и другие космополиты упорно отстаивают реакционные, антипатриотические взгляды на искусство. В их рассуждениях развитие советского кино обособляется от решающего источника—от советской действительности. Ибо космополитам невыгодно говорить о том, что советское кино пришло к социалистическому реализму не вследствие развития систем монтажа и т. д., а благодаря воздействию социалистических идей, новизны советской жизни и освоения великих традиций и высот передового русского реалистического искусства и литературы. Да эстетствующих космополитов и не интересует советское кино, как отражение жизни советской страны: искусство для них только совокупность монтажных и других формальных приемов. Характерно, что в их книгах, статьях и докладах никогда даже не упоминается главнейшее определение нашего искусства — социалистический реализм.

Неуважение и враждебное отношение к реализму, величайшему достижению нашей отечественной передовой культуры, звучит в каждой строке писаний и выступлений Л. Трауберга, М. Блеймана и им подобных. Хитроумно прикрываясь разными оговорками, они много лет систематически культивировали ложный и порочный взгляд, что возникновение советского киноискусства связано с так называемым «левым театром». Все видные режиссеры кино, по их мнению, вышли из этого «левого театра». По словам Блеймана, это «история и закон советской кинематографии». Так родоначальниками советского кино выдвигаются Пролеткульт и различные формалистическе группы, всякого рода эстетствующие мелкобуржуазные интеллигенты, которые сплошь и рядом нелепейшие кривляния выдавали за пролетарское искусство.

Тенденция космополитов отделить формалистическим барьером киноискусство от закономерностей литературы и реалистического театра принесли огромный вред. Обращение к опыту советской литературы нам особенно важно. Именно в связи с литературой А. А. Ждановым на Первом Всесоюзном съезде советских писателей была дана развернутая характеристика социалистического реализма. И с этой идеологической высоты мы должны оценивать произведения искусства.

Формалистические теории космополитов являлись также каменной стеной, отделяющей киноискусство от общих положений марксистско-ленинской эстетики. Утверждая особую специфичность развития кино, отделяющую его от закономерностей других видов искусств, эстетствующие формалисты боролись прежде всего против исторической правды, против реализма, против социалистической идейности в кино.

В творческой практике антиреалистичность взглядов эстетствующих космополитов раскрывается в их стремлении конструировать картину действительности только на основе своего бедного воображения, путем вариации различных формальных приемов, вне знания богатств реальной жизни. Блейман говорил: «Я категорически не верю таким словам, как «нужно изучать жизнь». Он же утверждал: «В сущности, авторство возникает в тот момент, когда сумма жизненных фактов переосмысливается и тем самым сюжетно выстраивается в том произведении, которое представляет, с одной стороны, замкнутый эстетический мир, а с другой стороны, — какое-то отражение мира реального».

Так обнаруживаются идеалистические основы эстетства Блеймана и ему подобных. Неудивительно, что, отрицая значение реалистического наследия Чехова, Блейман с полным основанием декларировал свою близость к космополитической идее «Бесов» Достоевского. «Говорю совершенно честно, — откровенничает он, — мы очень внимательно читали «Бесов». Именно читая «Бесов», делали «Великого гражданина». Дело не в том, что мы делали прямые реминисценции, а эта поэтика была для нас очень близка. Об этом и важно говорить. А Чехов здесь не при чем».

Действительно, многое в деятельности антипатриотической группы космополитов напоминает темную двурушническую психологию героев романа «Бесы».

То трусливо, то нагло последыши буржуазного эстетства и формализма подкапывались под реалистические и идейные основы советского искусства. Они во всем призывали к идейно-творческой фронде. Именно с этой целью в качестве главной причины недостатков современного кино Трауберг называл «отсутствие у режиссеров смелости». С хитрой настойчивостью опытного провокатора он клеветнически называет советских режиссеров «обтекаемыми», «нетребовательными», призывая их к фрондированию и сопротивлению требованиям партии и народа к искусству.

Тлетворное влияние эстетствующих космополитов сказалось на работе некоторых других теоретиков. В частности, ими было пущено в ход антинаучное утверждение решающего значения в истории советского кино борьбы так называемых «новаторов и традиционалистов». Эту формалистическую от начала до конца, не соответствующую истине и подлинным интересам развития кино «теорию», и сейчас пропагандируют некоторые историки: Н. Лебедев в книге «Очерк истории кино СССР» и Долинский в статье «Советское кино» (Большая Советская Энциклопедия, том «СССР»). Положенное в основу истории советского кино деление на «традиционалистов» и «новаторов» позволяет космополитам скрывать и возвеличивать эстетство под прикрытием термина «новаторство», оправдывать самые нелепые формалистические кривляния. На самом же деле история нашей кинематографии определяется ожесточенной борьбой народного, революционно-патриотического, реалистического направления с буржуазным космополитическо-формалистическим. Порочные и надуманные истолкования истории кино как истории борьбы «традиционалистов» и «новаторов» должны быть решительно отвергнуты, как служащие только групповым формалистическим соображениям, а не подлинным интересам научной истины и советской кинематографии.

Нам нужно последовательнее и непримиримее защищать великую родословную и достоинства социалистической культуры. Наш долг—не допускать, чтобы безродные космополиты унижали наше киноискусство или связывали его творческое происхождение с формалистическими, коспомолитическими установками идеологов зарубежного кино. Это они, безродные космополиты от кинокритики, создали легенду о якобы увядании современного советского кино, о потере им прежней поэтической силы. Это они отодвигают в киноискусстве жизненные вопросы нашей государственной политики на второй план. Это они проповедуют взгляды о существовании единого уравнительного потока мирового киноискусства. В их выступлениях стирается идеологическое и национальное своеобразие искусств разных стран, даже не имеющих ничего общего в своей политической структуре.

Эстетствующие космополиты вели яростные атаки на основы социалистического реализма. Они пытались свернуть наше киноискусство с пути народности, реализма и социалистической идейности на бездорожье реакционного космополитического формализма. Это им не удалось и никому не удастся, так как наше искусство своими корнями глубоко уходит в народную жизнь, питается великими идеями советского социалистического общества, идеями партии Ленина—Сталина. Эстетствующим космополитам нет места в советском киноискусстве. И нет сомнений, что разоблачение антипатриотической группы эстетствующих космополитов в среде работников кинематографии укрепляет позиции нашего киноискусства, способствует дальнейшему подъему советского кино, самого народного, самого важного и самого массового из искусств.

Ал. Абрамов

РАБОЛЕПСТВУЮЩИЕ КОСМОПОЛИТЫ

Разоблачение носителей враждебного советским людям буржуазного космополитизма в театральной и кинематографической критике с предельной ясностью показывает, к каким плачевным и гибельным последствиям может привести отступление от незыблемых основ социалистической эстетики, каковы на деле позиции эстетства и формализма, прикрывающие антипатриотическое, гнилое, космополитическое отношение к нашей родной культуре.

Состояние кинокритики давно уже внушает справедливые тревоги и опасения. В постановлениях недавнего пленума Союза советских писателей прямо указывалось, что среди отдельных деятелей кино — писателей и критиков — еще существуют осужденные решениями ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам аполитичные взгляды на искусство, формалистический подход к произведениям кино; что кинематографическая критика изолирована от других вопросов марксистко-ленинской эстетики; что книги по вопросам истории и теории кино страдают теоретической беспомощностью, а иногда и явной теоретической путаницей. Мы не можем назвать фактически ни одной серьезной работы, в которой с позиций марксистско-ленинской эстетики разоблачались бы теории буржуазного киноискусства. Наоборот, мы приведем не мало примеров апологетического, раболепствующего отношения к таким теориям, не мало фактов откровенного низкопоклонства перед растленной культурой капитализма, не мало концепций и положений, продиктованных духом буржуазного эстетства, антипатриотичного и антинародного по своей сущности.

Предисловие М. Блеймана к сценарию американского фильма «Летчик-испытатель» весьма примечательно в свете тех задач, которые стоят перед советской кинематографией в борьбе со всякими проявлениями космополитического эстетства и формализма.

Основные «теоретические» положения и выводы, содержащиеся в этой статье, повторяются в дальнейших работах того же автора, раскрывая определенную систему его эстетических взглядов, противостоящих принципам социалистической эстетики.

Что же характеризует эту систему взглядов? Что является основным для «эстетического» мироощущения М. Блеймана?

Прежде всего — низкопоклонство, откровенное, нескрываемое низкопоклонство перед американской кинематографией. Забывая о достоинстве советского человека, об идеологии советского человека, Блейман преклоняется перед тем, что для нас особенно чуждо и отвратительно, — перед идейным и художественным убожеством буржуазного киноискусства.

«Конечно, соблазнительно рассматривать американскую кинодраматургию как искусство, развивающееся автономно, вне связи с литературой, с драматургией театра», — начинает свою статью Блейман. Почему соблазнительно? Что в этом гипнотическом «автономном развитии» американской кинодраматургии может прельщать советского человека, советского критика?

«Тогда можно было бы сказать, — продолжает Блейман, — что она несет в себе невероятное богатство идей, грандиозное стилистическое разнообразие, поразительную щедрость мастерства. Тогда оказалось бы, что американская кинодраматургия создала не только десяток превосходных картин, но и породила характерных героев, поставила перед зрителем сложные и острые проблемы, стала учителем его жизни. Таким искусством могла бы похвастать разве только Англия елизаветинской эпохи».

Вот что, оказывается, соблазняет М. Блеймана. Выдать патент американской кинематографии на идеальность, на приоритет самого совершенного искусства всех времен и народов! Как жаль, что это все-таки невозможно в советском издании. Это было бы так романтично! — вот подтекст этого свинского панегирика. А далее Блейман именно так, буквально так и пишет: «К сожалению, это — только романтическая легенда. Даже Чаплин, а это самый большой человек современного искусства, нисколько не похож на Робинзона. Он, как и другие, черпает из источника литературы, которая была и остается поставщиком идей, проблем и характеров в современном искусстве».

Все в этом панегирике капиталистической культуре может вызвать лишь искреннее возмущение у советского читателя. Мы знаем, что Чаплин — это один из наиболее примечательных художников современного американского искусства, но это художник с ограниченным буржуазным мировоззрением, не преодолевший в себе черт морального нигилизма и идейной растерянности, характеризующих настроения определенных слоев современной интеллигенции Запада; а для Блеймана — это «самый большой человек», вершина мирового искусства. Мы знаем, что кроме Шекспира, эстетические ценности, созданные в эпоху елизаветинской Англии, едва ли представляют какой-либо интерес, кроме историко-литературного; а для Блеймана искусство этой эпохи — даже не просто вершина, а вершина вершин, до которой он не может поднять даже дорогую его сердцу американскую кинематографию. Мы знаем, что современная господствующая литература США — это паноптикум кошмаров и ужасов, зоологических инстинктов и патологических извращений, вонючая клоака, отравляющая сознание читателей ядом капиталистической идеологии, в атмосфере которой задыхаются немногочисленные прогрессивные писатели; а для Блеймана эта литература — животворный источник, «основной поставщик идей, проблем и характеров в современном искусстве».

Читателю ясно, что написать это мог только космополит, чуждый жизни и интересам своего народа, окончательно утративший чувство национальной гордости советского человека в своем холопском преклонении перед «всем заграничным».

В статье М. Блеймана от первой до последней строчки — и неумеренные дифирамбы голливудскому режиссеру Кингу Видору, и расшаркивание перед декадентом Дос-Пассосом, еще более известным как антисоветский клеветник и ренегат революционного движения, и совсем уже безудержное восхваление сценария Лауренса и Юнга «Летчик-испытатель», для чего, собственно, и написана блеймановская статья. Между тем, сценарий этот — хитро лакирующая американскую жизнь мелодраматическая история в голливудском вкусе.

А под пером Блеймана эта слащавая подделка под жизнь, эта голливудская мелодрама, в целях дезориентации советского читателя превращается чуть ли не в шедевр мирового искусства. Блейман даже подчеркивает: «большого искусства, большой литературы». Для доказательства мобилизуется весь арсенал критика-формалиста: и метафора «женщина-небо» как «сюжетный мотив ревности», и «необходимость реального демонстративного

возмещения этого мотива», и «уравновешивание метафоры» с помощью другого сюжетного мотива, и комплекс прочих «мотивов», переплетенных в сценарии «почти с предельной тонкостью», и наличие «двух планов повествования, слитых в сценарии с необычайным для кинематографии искусством», и прочие бирюльки эстетства, нагромождение которых ничего не дает, кроме формалистической болтовни, ничего общего с марксизмом не имеющей.

Но в этой враждебной болтовне очень отчетливо проглядывает еще одна черта, характеризующая «критическую методологию» Блеймана — «принципиальный» ее аполитизм. Блейман не сумел или не захотел проанализировать оцениваемое им произведение таким образом, чтобы вскрыть классовую природу его идейно-психологических конфликтов, не понял мелкобуржуазной ограниченности его авторов. Отсюда теоретическое уродство всей «концепции» Блеймана, порочность ее положений, вроде того, что развитие кинематографии как искусства зависит не от развития общественных форм и социальных отношений, а является своего рода добавочным продуктом развития литературы как «поставщика идей и проблем» для современного киноискусства.

Но не только в этой статье видны низкопоклонство перед капиталистическим Западом, аполитизм, эстетство М. Блеймана.

Возьмем две самые значительные его «теоретические» работы — «Образ маленького человека» и «Гриффит и драма», опубликованные в двух сборниках Госкиноиздата в серии «Материалов по истории мирового киноискусства».

О значении Чаплина как художника, равно как и об идейной его ограниченности, мы уже говорили. Известную роль в истории буржуазной американской кинематографии сыграл и режиссер Гриффит. В оценке этой роли, в определении истинного значения того или иного деятеля буржуазной культуры советский критик должен исходить из серьезного критического анализа, сделанного с позиций передового марксистско-ленинского мировоззрения, с позиций социалистической эстетики.

Но у Блеймана свое мировоззрение эстета и формалиста, своя философия низкопоклонства перед Западом. И вместо критического анализа, мы читаем вот что:

«Его картины положили начало искусству кинематографии в современном понимании»... «Он не только ставил картины, он создал школу»... «Нет мастера, который бы обнаружил равное ему владение массовыми сценами»... «Обладатель редкой законченности мировоззрения»... «Его творческая традиция до сих пор жива в мировой кинематографии»... «Он превратил кинематограф... в настоящее искусство»...

Это о Гриффите.

Что здесь, кроме славословия и дифирамбов? Ничего. И здравого смысла нет, он заменен сомнительными историко-литературными аналогиями. С кем только не сравнивает Блейман своих любимцев, какие только параллели не приводит перед ошеломленным читателем.

Впрочем, в этом космополитском наборе эстетских погремушек, в этой разнузданной болтовне щеголяющего весьма сомнительной эрудицией критика-формалиста слышатся очень знакомые голоса. Повторяя зады «теории» Веселовского, Блейман самоуверенно заявляет: «Чаплин ставит в своем эксцентричном, в своем грубоватом искусстве... тему, которую на протяжении девятнадцатого и двадцатого столетий разрабатывали крупнейшие мастера искусства, от Пушкина до Хемингуэя». Только эстетствующий космополит и невежда мог додуматься до такой чудовищной аналогии, как «Медный всадник» и фильмы Чаплина. «Поэма Пушкина, — пишет Блейман, — в сущности ставит ту же тему, что и картины Чаплина». Здесь все чудовищно: и безудержная идеализация американского артиста, и кощунственное принижение гениального русского поэта!

Путаная, аполитичная, формалистическая концепция Блеймана свидетельствует о полном непонимании анализируемых им явлений искусства. Он явно бессилен раскрыть характер творчества Гриффита, классовую природу и содержание его философии.

Ну, что может дать читателю для понимания природы творчества Гриффита такая, например, цитата из Эмерсона: «Суть поэзии в том, что она, подобно радужной дочери Чуда, является из невидимого мира, упраздняя прошлое и делая немыслимой историю»? Абсолютно ничего, кроме убеждения в том, что у Блеймана идеалистическая «легкость в мыслях необыкновенная». Он даже не делает попытки охарактеризовать как следует философию Эмерсона, хотя этот американский философ-идеалист второй половины девятнадцатого века является у него основной меркой для оценки творчества Гриффита. «Очень популярный в Америке моралист Ральф Эмерсон», — пишет Блейман. И все. А ведь Эмерсона, как и Гриффита, характеризует не только пуританизм и морализующая тенденция, но и буржуазный индивидуализм, и практицизм школы Франклина, и преклонение перед капиталистическим строем, освященным «господом богом». Блейману явно не хочется замолчать этого. Отсюда и недвусмысленное замалчивание реакционных тенденций в работах Гриффита — его шовинистических фильмов и, в особенности, «Рождения нации», в котором тенденциозно, с шовинистических и расистских позиций трактовалась гражданская война 1861—65 гг. в Америке.

Но не только писания Блеймана засоряют советскую кинокритику. С ним перекликаются и другие «теоретики».

В том же году, когда появились статьи М. Блеймана о Гриффите и Чаплине, на ту же тему была опубликована в ленинградском журнале «Звезда» статья Н. Коварского «Чаплин». Совсем недавно сей критик приобрел печальную известность тем, что открыто солидаризировался с представителями антипатриотической группы театральных критиков в поддержке буржуазно-либеральной пьесы американского драматурга А. Миллера «Все мои сыновья». Коварский, как свидетельствует стенограмма его выступления на обсуждении пьесы во Всероссийском театральном обществе, не понял порочности проблематики пьесы Миллера, не понял того, что «проблематика» эта появилась и расцвела на почве чуждой нам буржуазной морали. Как мы увидим далее, непонимание это для Н. Коварского совсем не случайно. Оно органически вытекает из формалистической, эстетской природы его писаний об искусстве, наиболее отчетливо выступающей в упомянутой нами статье о Чаплине.

Статья эта написана Н. Коварским осторожнее, чем «работа» Блеймана. Коварский нигде не допускает прямого низкопоклонства перед Западом, не расшаркивается столь почтительно перед американской кинематографией. Нет в его статье и набора бессменных и несуразных историко-литературных аналогий, подменившего критический анализ у Блеймана. Он даже пытается полемизировать с Блейманом, иронически замечая, что «самый легкий и безответственный способ говорить о художнике — это говорить о том, на кого он похож. Тем более безответственный, — колко добавляет он, — что Чаплин вовсе не похож ни на Дебюро, ни на Диккенса, ни на Золя, ни на Гарди».

Не будем обольщаться этой полемикой. Это разговор формалиста с формалистом, расходящихся в понимании «законов формы» и «законов сюжета» и прочих тонкостях своего эстетского ремесла. Ибо для статьи Коварского, как и для статей Блеймана, характерно то же равнодушие к проблематике рассматриваемых им явлений искусства, к социальной их природе, к идейному содержанию.

На первый взгляд Коварский будто бы даже и не игнорирует этого содержания: он говорит и об антифашистской направленности чаплинского фильма «Диктатор», и о социальной теме фильмов, ему предшествующих. Но разговор этот поверхностен и ведется нехотя, мимоходом, как неизбежная дань традициям советской критики: нельзя же, мол, не упомянуть о «проблемах». Но не проблематика интересует Коварского.

Вот он пишет: «Возьмите любой из довоенных американских или европейских романов о безработных, бродягах, людях, потерпевших полное крушение всех своих надежд, — все бытовые мотивы, которые встретите вы в этих романах, встретите вы и в фильмах Чаплина». По сути дела это все, что говорится об идейном социальном содержании чаплинских фильмов. И говорится лишь для того, чтобы поскорее перейти к тому, что, собственно, и интересует критика: к «мотивам», к «сюжетам», к «формам смешного» и «формам драматического», штукарствам схоластического формалистического анализа.

Как известно, для фильмов Чаплина характерна вневременная стабильность, неизменчивость жизненных форм. В них нет подлинной исторической реальности, они абстрактны. Но именно этой существеннейшей черты чаплинского творчества, обусловленной его идейной ограниченностью, Коварский никак не осмысливает. Его вообще не интересует, как же отражает Чаплин конкретную историческую действительность. Это не интересно критику — обладателю формалистической концепции, чуждой требованиям конкретной историчности. «Фильмы Чаплина — это миф о том, — говорит он, — как скверно относятся к человеку все силы природы, земли, общества, как скверно относятся к нему боги, которые стремятся превратить его жизнь в сплошную муку и страдание и преследуют его с той же беспощадностью, с какой преследовали они героя античной трагедии».

Что, кроме заумного тумана в голове у читателя, может дать эта эстетская болтовня, крайне претенциозная по форме и антинаучная, антимарксистская по существу?

Если для марксистской критики, например, противоречивость искусства Чаплина есть выражение противоречивости его мировоззрения, то критик-формалист никогда не интересуется мировоззрением художника. Разве поможет оно ему раскрыть «противоречие жанров», «противоречие комического и драматического», «противоречие между представлением героя о себе и представлением о нем других»?

Подобная «теория» разрушительна и опасна, потому что она неверно ориентирует советских художников, стремится увести их от живой жизни, от конкретных проблем современности, от критики буржуазного искусства в дебри формалистического штукарства, бесплодного трюкачества. Дело в том, что «принципы» подобной критики могут оказать свое воздействие на некоторых художников нашего кино, отразиться на их творчестве, в их теоретических работах и высказываниях.

Такими работами как раз и являются статьи С. Юткевича в сборниках, посвященных Чаплину и Гриффиту. Статьи этих сборников написаны разными авторами, однако они весьма близки друг другу и по импрессионистской манере письма, и по дифирамбическому своему характеру. Во всех случаях—это безудержная апологетика рассматриваемых авторов и произведений, непонимание истинной роли и значения буржуазного искусства, забвение основ социалистической эстетики, формалистические схемы вместо марксистского критического анализа.

Для С. Юткевича Чаплин — «гениальный художник», творчество которого столь же совершенно, как и творения Шекспира. «Так, через века, — пишет С. Юткевич, — гуманист Чаплин и гуманист Шекспир протягивают друг другу руки для того, чтобы объединиться в великой борьбе с равнодушием, эгоизмом, расчетливой жестокостью...»

Однако наиболее отвратительна статья С. Юткевича о Гриффите, рекламирующая его как зачинателя реалистического киноискусства. С. Юткевич, видимо, забыл о великих реалистических традициях русского искусства и русской классической литературы, питавших самостоятельные и самобытные опыты советских кинематографистов. Мало того, С. Юткевич дошел до аналогии не менее разнузданной, чем блеймановское сопоставление Чаплина с Пушкиным, поставив Гриффита рядом со Станиславским, а его творческий метод — с системой Московского Художественного театра. Диву даешься, как не почувствовал автор статьи стыда, когда подсовывал читателю такой, ничем не оправданный и не доказуемый вывод, оскорбительный для национального достоинства советского человека. Мы отнюдь не умаляем локальной роли отдельных художников в истории буржуазной мировой кинематографии. Но наглое умаление исторического значения К. С. Станиславского для мирового искусства — позорно и недопустимо! Не понять это может лишь человек, утративший чувство родства с великим советским искусством, человек, который не хочет видеть великих достижений советского социалистического искусства!

Не лишена серьезных ошибок и статья Г. Козинцева о Чаплине. Для Г. Козинцева, например, Чаплин — это «великий сатирик», «великий комический актер, автор великой гуманистической сказки о нашем времени».

Думается также, что при переиздании трудов С. М. Эйзенштейна следует особо тщательно прокомментировать и оговорить все теоретически ошибочное, случайное, неверное и непоследовательное, что может только запутать изучающего теоретическое наследие автора фильмов «Броненосец «Потемкин» и «Александр Невский».

Сравнивая статьи кинорежиссеров, опубликованные в сборниках о Гриффите и Чаплине, приходишь к выводу, что каждый из авторов находится в плену отвлеченных, оторванных от жизни формалистических схем, подобных тем, какие мы проанализировали на примерах М. Блеймана и Н. Коварского.

Одна режиссерская статья о Гриффите написана для решения явно ненужной теоретической задачи — доказать тождество Гриффита и Диккенса, найти в творчестве последнего аналогии тем приемам, какие ввел в практику «гриффитовский кинематограф». Но ни доказательства, ни выводы статьи ничего не дают для критической, правильной оценки творчества Гриффита. Еще более отвлеченна схема другой режиссерской статьи о Чаплине. Заключительный вывод этой статьи, пятьдесят страниц которой полны кокетливых афоризмов, эффектных реминисценций и рискованных аналогий, сводится к тому, что:

«Чаплин стал показывать бессмыслицу, как систему.
Смысл бессмыслицы.
Логику нелогичности.
Законность беззаконного.
Разорванное сознание».

Вред таких статей очевиден. «Субъективизм в искусстве» — этот старый декадентский тезис, провозглашаемый ныне западноевропейскими формалистами, неожиданно прославляется в этих статьях на страницах советских искусствоведческих изданий!

Между тем, в газете «Советское искусство» Н. Коварский в свое время опубликовал статью, полную комплиментов по адресу авторов одного из этих изданий. Декадентствующую заумь он объявил «началом науки»! «Так начинается большая и серьезная наука о кино,—писал он.— Субъективизм авторов — признак настоящей заинтересованности и неравнодушия к предмету науки. По их следам придут объективные исследователи и систематизаторы».

Нет, не по следам формалистов и эстетов шли и идут настоящие исследователи самого передового — советского киноискусства! И не с буржуазно-декадентских позиций космополитов от кинематографа ведут они серьезный разговор о тех или иных явлениях кино. Серьезный разговор может быть только там, где позиции эстетов и космополитов, гнилые, формалистические, псевдонаучные «теории» последышей буржуазного эстетства, мешающие созданию науки о кино, будут разоблачены до конца, подвергнуты полному и беспощадному разгрому. В этом конкретная задача, стоящая перед работниками советской кинематографии. Мы должны идейно разгромить эстетствующих критиков-космополитов, подвергнуть критике деятелей кино, чьи теоретические представления об искусстве чужды советскому народу, и тем самым правильно ориентировать наши творческие кадры.

С. Дмитриев

СЦЕНАРНАЯ АЛХИМИЯ

«Книга — такое же явление жизни, как человек, она — тоже факт живой, говорящий...».

Эти слова принадлежат Алексею Максимовичу Горькому. И, действительно, мы оказываемся свидетелями немалого числа случаев, когда книги, которым давно пора уйти в лету, продолжают жить, разговаривать, даже спорить. В связи с этим абсолютно справедливо ставится сейчас в нашей теоретической и критической литературе вопрос об эпигонских, эстетско-формалистских книгах, оставшихся нераскритикованными. «Труды» эти, посвященные различным областям кинематографии вообще и кинодраматургии в частности, написаны и изданы в разные годы. Но ими продолжают пользоваться в качестве учебных пособий, а авторы их, выступающие как преподаватели Государственного института кинематографии, почили на лаврах: нигде и никак, ни новыми книгами, ни в статьях своих не заявляли они, да и не пытаются заявить о пересмотре своих «теоретических» позиций, о своем стремлении работать над созданием подлинно марксистской теории кинематографии.

К числу таких порочных книг, к числу их авторов, нельзя не отнести декана сценарного факультета ВГИК В. С. Юнаковского с его книгой «Построение киносценария».

Уже само предисловие «от автора» обнажает формалистическую сущность книги.

«Предполагается, — пишет В. Юнаковский, — что читатель знает о задачах художника и роли искусства в нашей стране, понимает, что такое идейная насыщенность драматического произведения, умеет наблюдать и обобщать в художественных образах явления нашей действительности» (стр. 4). Так, отмахнувшись от основных проблем эстетики советского киноискусства, В. Юнаковский определяет свою цель: «Задача данной работы — ориентировать начинающего кинодраматурга в основных вопросах сценарной техники».

Автор, видимо, имеет в виду вопросы мастерства и именно их вульгарно именует «техникой». Но суть не в этом. Как можно решать эти вопросы в отрыве от освещения задач художника и роли искусства в нашей стране? В отрыве от проблем идейности драматического произведения? В отрыве от проблем изучения жизни и обобщения явлений действительности в художественных образах?..

Поистине, все это странно и непонятно для людей, именующих себя советскими воспитателями советского студенчества. Уже здесь, в самой постановке задачи, таким образом, обнаруживается формалистический, ремесленнический подход В. Юнаковского к кинодраматургии. И этот подход последовательно проявляется во всей книге. Между тем автор уверяет в том, что если читатель внимательно прочитает и проанализирует книгу, то это «поможет ему понять **природу драматического произведения**» (подчеркнуто нами — С. Д.).

Таким образом, «природу драматического произведения» автор видит в «технике» его построения, в формальных приемах, начисто отделяемых им от проблем партийности, реализма, народности искусства! «... это и обусловило материал и структуру данной книги», — заключает свое вступление В. Юнаковский.

При помощи столь нехитрого маневра автор надеялся обмануть читателя и оправдать свой уход в сторону от важнейших проблем советского искусства, оторвать форму от содержания и оперировать понятием формы независимо от содержания.

Вместо того, чтобы раскрывать художественные достоинства того или иного произведения советской кинодраматургии как явления искусства социалистического реализма, автор использовал лучшие образцы советской кинодраматургии как мертвую иллюстрацию «приемов», которым он хочет обучить драматургов. Лучшие, подлинно новаторские произведения нашего кино В. Юнаковский пытается втиснуть в свои схемы, вместо того, чтобы исследовать природу их новаторства, открывать новые законы, рождаемые в новом искусстве.

Вот несколько поучений, который дает В. Юнаковский: «Эпизод, сцена не только должны характеризовать героя, но и раскрывать взаимоотношения его с другим персонажем, создавать попутно новую ситуацию, заканчивать какой-то мотив из предыдущей сцены и подготовлять возникновение ситуации в дальнейшем...» (стр. 12). Как видим, «механика» сцены рассматривается в полном отрыве от решения основных идейных задач.

«...Автор вводит в действие тех или иных действующих лиц с тем, чтобы каждое из них несло решение какой-то драматургической задачи: завязывало сюжетные линии, подготавливало появление других персонажей, сообщало бы своим появлением существенно важное для дальнейшего развития действия...» (стр. 79).

Герой, таким образом, нужен В. Юнаковскому лишь для того, чтобы «завязывать» сюжетные линии и т. п. Для доказательства этой откровенно формалистической задачи автор опирается на примеры из таких кинофильмов, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Мать», «Депутат Балтики», «Семеро смелых» и др. Поневоле удивляешься тому, с какой легкостью переходит автор от высоко идейных, глубоко содержательных цитат и примеров из лучших советских фильмов к своим легкомысленным, пустым и никчемным рассуждениям о вопросах кинодраматургии!

Автор претендует на многое. Он касается и сюжетного замысла, и единства действия, он говорит о функции сцены и эпизода, о взаимосвязи моментов действия. Особо выделен в книге вопрос о **подготовке** событий киносценария с тем, чтобы действие «производило максимальный эффект» (стр. 19). Автор различает подготовку «глубокую» и «короткую», «прямую» и «косвенную», подготовку «по контрасту». Он выделяет даже в специальной главе **подготовку как принцип построения сюжета.**

Однако внимательное ознакомление с текстом книги показывает, что все глубокомысленные теоретизирования автора не стоят и выеденного яйца. В книге дано множество определений того, что такое столь полюбившаяся автору «подготовка» Но самые различные определения по существу своему сводятся к одному: «Подготовка имеет назначение усилить психологический эффект следующих за ней моментов действия... Подготовка — это искусство игры на восприятие зрителя...» (стр. 30).

Все изложение материала и система доказательств В. Юнаковского в его рассуждениях о «подготовке» (оказывающейся, по сути, основной темой книги) ведут к признанию «техники построения сценария» и особенно «подготовки» как главнейших, определяющих качество художественного произведения данных. Так, например, В. Юнаковский посвящает целую главу тому, что порочит всем известный патриотический сценарий Г. и С. Васильевых «Волочаевские дни» («Дальний Восток»), повествующий о борьбе советского народа с интервентами,

за то, что «единое действие сценария построено без **учета значения подготовки**, что драматическое действие построено как цепь эпизодов, развивающихся в **хронологическом порядке»** (подчеркнуто нами — С. Д.).

Тут В. Юнаковский доходит уже до полного антипатриотического абсурда. Ради «учета значения подготовки» он готов ополчиться против жизненных фактов, против исторической хронологии, против лучших произведений советского кино.

Такова, как видим, действительная цена «теория подготовки» В. Юнаковского.

Далее автор затрагивает «отдельные вопросы построения киносценария», схематически требуя, например, обязательного «последующего доигрывания в сценарии ранее введенных мотивов». Заимствуя, в частности, пример из статьи космополита, эстета и формалиста Л. Трауберга «Полотно или драма», он придирается, например, к сценарию фильма «Комсомольск» и «ловит» С. Герасимова на тяжелом грехе. Грех этот, оказывается, состоит в том, что в сценарии не подготвлено—кому привезла героиня, приехавшая на Дальний Восток, «кисленькие конфеты»—мужу или подругам? Так же в другом месте он «ловит» А. Довженко на якобы неудачных «подготовках» в фильме «Аэроград», даже не задумываясь о содержании и конкретном своеобразии драматургии и режиссерской работы Довженко.

На том же «теоретическом уровне» проанализированы В. Юнаковским проблемы технических возможностей кинематографа, художественных средств выражения и т. п.

Известно, что формализм, безразличие к идейному содержанию неизменно ведут к низкопоклонству перед иностранщиной. Не оказывается исключением и В. Юнаковский. Для обоснования и в подтверждение своей «теории подготовки» он избирает и подробно апологетически пересказывает в книге американский фильм «Чикаго», а затем уже приобщает к этому основному «анализу» менее для него интересные примеры из советских фильмов.

Так обнаруживаются подлинные истоки ремесленных теоретизирований автора: они в ремесленничестве американской буржуазной драматургии, в преклонении перед нею. Характерно кстати, что режиссера Г. Александрова, автора отличных советских кинокомедий, В. Юнаковский поучает примером из... «Воинствующих скворцов» — дряхленького создания немого западного кинематографа.

Став на путь формализма, В. Юнаковский не мог не сделать ряда других, и очень грубых, идейных ошибок. На этих ошибках следует остановиться.

«... Мы глубоко убеждены в том, — пишет В. Юнаковский, — что недооценка подготовки, как одного из важнейших условий интересного и напряженного развертывания сюжета, влияет на качество киносценариев. Умение оправдать (?) и подготовить действие является необходимым условием для построения глубоко содержательного, напряженного и волнующего сюжета» (стр. 78).

Положив формалистическую и никчемную «теорию подготовки» в основу своей книги, автор рассматривает все киносценарии не с точки зрения жизненной правды, заложенной в них, а лишь с точки зрения того, как «подготовлен» тот или иной эпизод...

Возьмите, например, один из лучших наших фильмов — «Чапаев». Оказывается, что все начальные эпизоды фильма, такие, как встреча Чапаева с бойцами, освобождение хутора, прибытие Фурманова с ткачами, обсуждение плана операций, сцена Чапаева с Еланем и даже сцена в штабе белых являются не чем иным, как только «подготовкой» ...к сцене **столкновения Фурманова и Чапаева,** из-за земляка, которого Чапаев велел экзаменовать на врача! «Эта сцена — пишет В. Юнаковский, — потому так сильно впечатляет, что она подготовлена предшествующим раскрытием образа Чапаева в другом освещении, создающем контраст к этой сцене. Значит, все происходившее до этого момента в конечном итоге подготовило эффект данного эпизода» (стр. 56).

Стремление втиснуть все видимое в прокрустово ложе теории «подготовки» не позволяет В. Юнаковскому понять многообразие творческих возможностей нашего кино.

Не случайно в книге В. Юнаковского есть специальный раздел — «Концентрация сюжета во времени», где попросту игнорируются достижения советской кинодраматургии, в частности, советского биографического и исторического фильмов.

«Сюжет, в котором действие разрывается частыми и очень длинными промежутками времени, невыгоден для киносценария... **Вне зависимости от художественных качеств этого сюжета** (!) он неблагоприятен для киносценария потому, что большие перерывы во время действия делают невозможным построение крепкого, органически цельного призведения» (стр. 85—86).

Находясь в плену устаревших схем, В. Юнаковский допустил и ряд других идейных ошибок.

Говоря о «Чапаеве» и «Депутате Балтики», о действии и противодействии в этих фильмах, он пишет:

«Налицо в этих фильмах и противодействие». Чапаеву противодействуют белые, есть конфликт Чапаева с Фурмановым. Тут же формалистические тенденции В. Юнаковского доводят его до чистейшей чепухи. В поисках контрдействия он валит в одну кучу и противодействие белых Чапаеву, и идейно воспитательную роль представителя партии Дмитрия Фурманова.

Несколько раз В. Юнаковский ссылается в своей книге на авторитеты Дидро, Аристотеля и других мыслителей прошлого. Однако автор ни разу не задумался над тем, насколько уместны его ссылки на те или ные высказывания мыслителей прошлого, когда речь идет об изображении нашей современности. Так, В. Юнаковский говорит: «От какого-то определенного момента, в который зритель застает действующих лиц в более или менее конфликтных взаимоотношениях, действие драмы и киносценария силой, заложенной в нем самом (!), движется вперед, раскрывает характеры, усложняясь в своем ходе, пока, наконец, не приходит к логическому концу, то-есть к тому, «что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого» (Аристотель)» (стр. 17).

Не говоря уже о схоластическом характере рассуждений автора в целом, против этого аристотелевского определения—«после же него нет ничего другого»—в применении к нашей драматургии следует особо и категорически возразить. Как известно, это в античной трагедии господствовала философия рока. Там, действительно, все приходило к своему концу, после которого «нет ничего другого» — герои гибли, господствовала судьба, рок. В нашей действительности предметом искусства стал современный человек, наша советская действительность. И действие героев драмы, дело их жизни не заканчивается финальным кадром. Оно живет, оно имеет будущее, оно устремлено в будущее.

Примеры абстрактно-логического, некритического и порочного обращения к теории минувшего в книге В. Юнаковского можно было бы и умножить.

Порочные формалистические «принципы» положены В. Юнаковским и в основу другой его работы—хрестоматии «Выразительные средства кино», имеющейся в машинописном издании в кабинете киноведения ВГИК и рекомендованной студентам.

В интересах дальнейшего развития киноискусства и его теории необходимо отмести прочь порочные теоретизирования доморощенных алхимиков от кинодраматургии, необходимо призвать для работы в теории киноискусства новые, свежие силы. Жизнь настоятельно требует создания подлинно марксистско-ленинской эстетики советского киноискусства, и книги, посвященные решению этой важной и сложной задачи, должны быть созданы.

Г. Григорьев

ПРАВДА ЖИЗНИ И ФАЛЬШИВЫЕ ТЕОРИИ

Советское киноискусство все больше сближается с наукой. Это — прогресс закономерный и многозначительный. Особенно радостным в этом смысле является создание фильмов «Суд чести», «Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Александр Попов», «Пирогов», «Миклухо-Маклай» и др., позволяющих теории кино разобраться, насколько плодотворно сочетание науки и искусства и каким путем оно должно развиваться.

Мы не можем забывать, что в капиталистическом мире беснуется человеконенавистническая реакция. Из-за океана доносится истерический вой, призывающий «устранить водораздел между наукой и безумием» (так говорит американский «философ» Сюзанна Лангер, и ее не сажают в психиатрическую больницу, «труды» ее печатают, поощряют!). В этой «философии» ныне черпает свое содержание американское кино, погрязшее в мракобесии, патологии, во всех пороках капиталистического мира.

Против мутной волны мракобесия и реакции, оплевывающей и оскверняющей лучшие стремления человечества, поднимает свой голос киноискусство Советского Союза. Оно воспитывает в зрителе сознание высшего назначения человека, вооружает материалистическим объяснением жизни и явлений природы, утверждает веру в человека, в его активно преобразующую роль.

Внутренний мир человека предстает в произведениях советского киноискусства не как пассивное отражение жизни — пассивное ожидание «милостей от природы», а как активный процесс, направленный в сторону развития, к переделке мира соответственно интересам и потребностям передового человечества. И если искусство прошлого в этом смысле запечатлело страх человека перед стихией, страдания из-за голода, засухи, болезней, нищеты, покорность человека судьбе, его беспомощность перед лицом всемогущей природы, — то на долю нашего искусства выпало счастье утвердить в своих произведениях торжество советского человека, подчиняющего себе природу.

Развитие передовой советской науки приводит к тому, что человек, познавая законы природы, становится все более свободным, не зависимым от стихии, все более властно управляет законами природы.

На этом пути возник фильм «Мичурин». По этому пути шел Довженко, заботливо поддерживаемый и направляемый партийной критикой.

Создание замечательного, правдивого, подлинно научного фильма «Мичурин» является победой советского кино. Однако эта победа пришла не сразу: она пришла в борьбе с чуждыми нам влияниями. Мы помним, как некоторые критики всячески старались разоружить А. Довженко, помешать ему сделать истинно материалистический и партийный фильм.

Прежде всего чужаки стремились помешать союзу науки и искусства. Один из таких чуждых нам критиков с одобрением писал по поводу сценария А. Довженко «Жизнь в цвету»: «Ни в одном из эпизодов сценария Довженко не ступает на почву «научно-популярного» фильма о мичуринских принципах селекции»*. Так пренебрежительно разделавшись с передовой мичуринской биологической наукой (какие-то там «принципы селекции»), этот «критик» В. Сутырин отводит создание фильма «Мичурин» подальше от пути обогащения подлинно научным содержанием. Да и весь анализ сценария «Жизнь в цвету» В. Сутырин посвящает стремлению увести автора-режиссера от правильного решения поставленной творческой задачи. Он равнодушен к Мичурину, к его науке. «Жизнь Мичурина, — снисходительно пишет он, — несомненно, увлекательный объект для художественного творчества: она в высшей степени драматична, полна глубокого смысла и социально значительна. Но среди знаменитых русских ученых есть немало фигур, в этом отношении ничуть не уступающих Мичурину и даже превосходивших его. **Почему же все-таки** (подчеркнуто нами. — Г. Г.) Довженко выбрал Мичурина?»

Да, действительно, почему? Ответ В. Сутырина характерен. Но прежде чем подойти к нему, подчеркнем, что если разобраться в общем смысле статьи, то В. Сутырину глубоко безразличны и Мичурин с его великой жизнью и великой наукой, и Довженко, и судьбы советского кино. Ибо «формализм,—писал Горький, — как «манера», как «литературный прием» чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души. Человеку хочется говорить с людьми, но сказать ему нечего, и утомительно, многословно, хотя иногда и красивыми, ловко подобранными словами, он говорит обо всем, что видит, но чего не может, не хочет или боится понять... Некоторые авторы пользуются формализмом, как средством одеть свои мысли так, чтобы не сразу было ясно их уродливо-враждебное отношение к действительности, их намерение исказить смысл фактов и явлений». Все это целиком применимо и к статье В. Сутырина о сценарии «Жизнь в цвету», и к ответу на его вопрос: чем увлекательна жизнь Мичурина для показа в художественном кинофильме?

Дело в том, что по существу рассуждения В. Сутырина направлены против создания цельного, отвечающего жизненной правде образа Мичурина. Его интересуют «чисто творческие» возможности темы. И не случайно, что общеизвестные идейно-творческие недостатки первого варианта сценария не только не были замечены В. Сутыриным, а превозносятся им как достоинства. Он выпячивает и восхваляет все, что противоречит правдивому образу Мичурина. Он настойчиво учит, что образ ученого в сценарии «не бронзовый памятник, отлитый без единого изъяна, а живой человек со всеми его земными достоинствами и недостатками, со всей реальной сложностью и противоречивостью натуры». Критика особенно интересуют именно эти «изъяны» и «противоречия». Ему особенно дорого то, что образ Мичурина в сценарии «привлекает внимание читателя

---

* «Повесть о Мичурине». Статья В. Сутырина в книге А. Довженко «Жизнь в цвету», Госкиноиздат, 1947.

прежде всего своей многокрасочностью, многоплановостью, сложностью и противоречивостью».

Вот чего хотелось эстету: **противоречивости** образа, **изъянов** характера, «сложности» в виде всякого рода **«земных недостатков»** (и достоинств, — милостиво разрешает он). Знакомые, старые песни.

Партийная критика помогла А. Довженко, вопреки настойчивому желанию В. Сутырина, создать цельный, ясный, чистый образ великого ученого, свободный от натуралистической погони за «недостатками» во что бы то ни стало.

В. Сутырин пишет статью, словно карты тасует, подмешивая самоочевидные фальшивки. Так, неожиданно, с наскока, он обрушивается на советское киноискусство в целом и безапелляционно заявляет, что «зрительному материалу» в современных советских фильмах «теперь принадлежит место чрезвычайно жалкое», что «зрительный материал кинематографа стал скучным, серым, маловыразительным». «Мы полагаем, — заявляет он, — что корень этого зла лежит... в характере нашей кинодраматургии, которая все более и более пренебрегает зрительным материалом».

Это огульное обвинение В. Сутырин не подтверждает фактами. Зачем факты, когда хочется «рассуждать», привольно разбрасывать свои вражеские, высосанные из пальца утверждения. А между тем, когда В. Сутырин писал эти строки, он не мог не видеть таких фильмов, как «Клятва», «Великий перелом», «Человек № 217» и другие, которые выражали замечательный новый взлет нашего искусства. Но космополиту-критику дела нет до фактов. В порыве «вдохновения» он отрицает рост изобразительной культуры наших фильмов в целом и мрачно пророчит, что «такой процесс (то есть пренебрежение зрительным материалом. — Г. Г.) идет полным ходом и зашел достаточно далеко».

Как известно, жизнь опровергла эти пророчества: изобразительная культура наших фильмов — «Сказание о земле Сибирской», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Третий удар», «Суд чести» и др.—дала доказательства обратного. Все убедились, что советское киноискусство продолжает со все возрастающей силой утверждать свое превосходство по величию идей и образов, по красоте, по богатству содержания и формы и всего того, что Сутырин называет «зрительным материалом». Это же доказывает и фильм «Мичурин».

Таким образом, создание фильма «Мичурин» является победой, пришедшей не без борьбы с Сутыриным и сутыриными. «Нетрудно видеть,— указывал на декабрьском пленуме правления Союза советских писателей А. Фадеев, — что формалистская критика тянет наших передовых режиссеров назад, в то время как они сами движутся вперед по пути реалистического искусства». Именно так, вопреки стараниям критиков-врагов, Довженко создал образ великого русского ученого — образ огромной художественной силы.

Образ Мичурина и показ природы в фильме А. Довженко с огромной убедительностью раскрывает торжество материалистической науки над силами тьмы и мракобесия. Благодаря этому «Мичурин»—явление большого общественного значения.

Советские люди знают, что борьба передовой мичуринской биологической науки — это отнюдь не ее внутреннее, частное дело. Известно, что менделисты-морганисты еще совсем недавно старались всеми силами задержать развитие мичуринского учения. Они старались изолировать молодые кадры биологов от мичуринцев, от учения Мичурина—Лысенко. Известно, далее, что победа мичуринской биологической науки оказалась плодотворной также и для других отраслей естествознания, и не только естествознания. Включение киноискусства в эту борьбу является закономерным и своевременным.

Образ Мичурина в фильме Довженко представляет собой новое слово, новый шаг на пути сближения искусства с наукой. То, что являлось основным смыслом жизни Мичурина, стало основным содержанием образа в фильме. То, чего боялся критик-эстет, стало основным, определяющим богатство и красоту образа.

Познавательная сущность образа Мичурина огромная. Довженко не побоялся вынести на экран спор Мичурина с реакцией и идеализмом. Все то, что в жизни Мичурина не было связано с его великим подвигом, ушло из фильма, расчистив экран для показа идеологической битвы. И, может быть, впервые в истории кино зритель увидел на экране такой развернутый научный спор.

Не раз при столкновении с научной темой драматурги и режиссеры старались обойтись без непосредственного погружения в существо науки. Научная, идеологическая борьба изображалась как столкновение характеров с их «земными изъянами», а собственно научное содержание борьбы оставалось «за кадром». Видимо, под влиянием критиков-эстетов авторам и режиссерам казалось, что непосредственное введение материала науки в художественную «ткань» фильма может разрушить эту сложную, утонченную ткань, может разрушить драматургию фильма и помешать богатству пресловутого «зрительного материала».

В таких, например, фильмах, как «Доктор Калюжный» или «Во имя жизни», драматурги и режиссеры вплотную подходили к науке, но в испуге останавливались у ее порога. В результате, проникая в лабораторию исследователя, зритель видел лишь наукообразную обстановку, но не постигал существа дела: фильмы водили зрителя вокруг да около научных проблем, но не проникали в самую их сердцевину! Больше того, драматурги вкладывали много усилий, чтобы сознательно избегать прямого введения научного процесса в драматургию фильма. Отсюда недостаточная убедительность при показе глубоких переживаний того или иного ученого, исследователя. Отсюда и ограниченность средств показа творческого процесса, поисков научного открытия.

Так было еще совсем недавно. Да и в наши дни далеко не всегда драматургия отказывается от поверхностного подхода к науке, к образам ученых в их главном научном деле, чему содействуют, как мы видели, и некоторые горе-теоретики. Но вот в фильме «Мичурин» смело перейден и этот рубеж. Киноискусство не побоялось войти в тесное соприкосновение с наукой. И тогда родилось новое решение образа ученого.

Стоило только отказаться от устаревших канонов, и оказалось, что художественная кинодраматургия достаточно сильна для того, чтобы раскрывать своими средствами самые сложные научно-творческие процессы. И в разговоре Мичурина с иностранцами, и в сценах в саду, и на встрече нового, 1900 года, и в спорах с идейными противниками, и в беседах с женой, — всюду шаг за шагом, звено за звеном кует Мичурин цепь научных открытий.

Зритель легко постигает основной смысл этих поисков: условия жизни организмов приводят к их изменчивости, но эта стихийно совершаемая природой изменчивость протекает медленно и... плохо. Да, плохо. Человек может вмешаться в этот процесс, может ускорить его. Человек может создавать полезные для себя формы растений и животных не хуже, а лучше, чем это делает природа стихийно.

В трогательной сцене рождения двадцатого века Мичурин, только что перенесший новый тяжелый удар от узколобых чиновников департамента земледелия, говорит со страстной убежденностью:

— Девятнадцать веков нашей эры наблюдает человек таинственную изменчивость в природе под влиянием изменчивости окружающих условий. Но если я восстану, так сказать, восстану и создам изменчивость в природе по своему желанию... Что посмеет тогда сравниться с могуществом народа?

В этом и вокруг этого — великий спор, которому Мичурин отдал всю свою жизнь.

Жизнь коротка, а задача, поставленная перед собой Мичуриным, титанична... То, на что прежде тратились столетия и тысячелетия, надо успеть сделать за несколько лет, оставшихся до конца жизни. Это соревнование Мичурина с природой показано в фильме с глубочайшим драматизмом.

Мичурин хочет еще при жизни вырастить в центре России высококультурные южные растения: новые сорта яблонь, груш, ягодников; виноград, абрикосы, персики. Он создает свой чудесный сад. На этот сад уже обрушились проклятия отца Христофора. Но для Мичурина этот сад становится этапом пройденным, преходящим. Почему? Сад тепличен, растения в нем изнежены. Надо итти дальше. И сад переносится в новые условия — в суровые условия местной почвы и незащищенности от всех превратностей климата.

Величием русского мужества веет от этого подвига Ивана Владимировича. Таков был Суворов, воспитывавший солдат в самых тяжелых условиях, наиболее приближенных к обстановке войны. Таковы были русские путешественники Пржевальский, Невельской, Миклухо-Маклай. Таковы были Ломоносов, Белинский. Таков и Мичурин. Он не ловчит, не уклоняется от решений поставленной задачи на самых трудных путях. Не удовлетворяется частичными, половинчатыми успехами. Не щадит себя. Задача должна быть решена полностью, глубоко.

Когда опыт дает явно отрицательный результат, Мичурин не считает это поражением. Уже в том, что испытан еще один метод, он видит движение вперед.

Мичурин подходит к самому главному периоду своей деятельности — к направленному изменению природы растений, к сознательному управлению этой природой. Этот основной этап наиболее труден.

Старая наука устами профессора Карташева говорит, что Мичурин задумал невозможное. Ведь преднамеренное изменение организмов предполагает изменение наследственности. Но влиять на наследственность нельзя, немыслимо. Ведь наследственные признаки передаются из поколения в поколение, и никто никогда не посягал на изменение наследственности.

Мичурин посягнул. По меткому выражению одного из его последователей, мичуринскому гению удалось пробить брешь в вековой каменной стене природы, и оттуда хлынул целый поток новых чудесных сортов плодовых растений, выносливых к суровому северному климату и обладающих ценнейшими для человека качествами. «При вмешательстве человека является возможным вынудить каждую форму животного или растения более быстро изменяться и притом в сторону, желательную человеку» — таков главный итог мичуринского учения, если брать его в самых общих чертах.

«Подлинное искусство доходчиво и оставляет глубокие следы в сознании людей, и поэтому так велико значение теперешнего подъема в советском искусстве для развития успехов в коммунистическом воспитании советского народа» (В. М. Молотов). Увидев «Мичурина», зритель воочию убеждается, каким огромным содержанием может быть наполнена одна человеческая жизнь, когда она направлена на служение великой идее. Зритель глубоко благодарен мастерам киноискусства за то, что они поверили ему, зрителю, и без компромиссов, всерьез наполнили фильм глубоким научным содержанием. Благодаря этому образ Мичурина предстает во всей полноте: мы видим величие силы и стойкости русской души гениального естествоиспытателя.

Этого бы не случилось, и проникновение киноискусства в науку, в образ героя науки, в его богатый содержанием и благородный внутренний мир было бы недостаточным и неполным, если бы фильм не раскрыл всесторонне и глубоко сущности той науки, «которая не отгораживается от народа, не держит себя вдали от народа, а готова служить народу, готова передать народу все завоевания науки, которая обслуживает народ не по принуждению, а добровольно, с охотой» (И. В. Сталин). На одну из сторон этого сталинского определения передовой науки, раскрытую в фильме «Мичурин», мы уже указывали выше. Другая сторона воплощена в том единении с народом, с партией, которое началось для Мичурина после Великой Октябрьской социалистической революции. Проход Мичурина по улицам города, эпизод в ревкоме, сцена на выставке, разговор Мичурина с М. И. Калининым, письмо Мичурина Ленину и эпизод получения им телеграммы от товарища Сталина — все это раскрывает новое положение передовой науки при советском социалистическом строе.

Таким образом, фильм «Мичурин» глубоко и всесторонне раскрывает существо и характер передовой науки и отношение к ней коммунистической партии. А как же обстоит дело со «зрительным материалом»?— спрашивает читатель, вспоминая начало статьи. Не оправдались ли «опасения» эстетствующего критика? Не увело ли, в самом деле, тесное соприкосновение художественного замысла с наукой в сторону от художественности? Нет, не увело: наука не только не ограничила художника, а наоборот, раскрыла перед ним красоту природы и человека с еще большей глубиной. Никогда еще Довженко не изображал природу и человека так, как он показал их в фильме «Мичурин». Картина поражает правдивостью и богатством изображения, умным и направленным использованием возможностей цветной киносъемки.

В фильме много пейзажей родной страны. Художник взглянул на природу глазами Мичурина, глазами науки, любящей природу и ставящей задачу сделать ее еще лучшей, еще более прекрасной и богатой. Нет в пейзажах элегической грусти, нет уютных, тихих уголков. Зато широко вошел в картину красочный, жизнеутверждающий пейзаж преобразуемой природы родного края.

Фильм «Мичурин» вооружает зрителя сознанием великой силы человека при новом общественном строе, который широко раскрывает перед человеком возможности творческого преобразования мира в своих практических интересах. Его познавательное значение неразрывно связано с глубоким проникновением в научное содержание темы и образа, и это открывает новый широкий путь для кинодраматургии в целом. Хочется верить, что фильмы «Жуковский», «Пржевальский» будут решены с таким же активным отношением к науке, с таким же глубоким пониманием активной, преобразующей мир роли науки, как это сделал А. Довженко.

Р. Юренев

ТВОРЕЦ

— Мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее наша задача...

— Восстану и создам изменчивость в природе по своему желанию...

— Я не обожатель канонов природы, я —творец!

Это несколько реплик Мичурина из фильма. Они звучат как изречения, почти как стихи, совсем как призывы.

Эти реплики — различные выражения единой концепции Мичурина о наследовании приобретенных признаков и вытекающей отсюда возможности сознательного управления процессами изменения форм растений и животных, возможности управления развитием природы. Необычайны по смелости мысли великого русского ученого, творческое развитие учения Дарвина, переворот в биологической науке, начатый Мичуриным и завершенный советскими учеными в борьбе с реакционными идеалистическими учениями Моргана—Менделя—Вейсмана.

Человек — творец, преобразователь, революционер может изменять законы природы! Эту идею и выражает фильм Александра Довженко. Этой идее и подчинено все многообразие художественных приемов фильма. Согласившись с этим, мы поймем весь глубокий философский смысл произведения. Седой человек в чесучевом пиджачке дирижировал цветением садов! Человек управлял законами природы... Образ большой философской глубины, большой поэтической силы, образ свежий, смелый, сильный.

«Мичурин» вышел на экраны в дни, когда мировое общественное мнение было потрясено гигантским размахом сталинского плана преобразования природы в степных и лесостепных районах европейской части Советского Союза. Постановление партии и правительства указывает колхозной деревне путь к окончательной победе над засухой, к подчинению законов природы воле трудящегося человека, к новому подъему социалистического земледелия, к коммунизму. Незадолго до этого прошла дискуссия о положении в биологической науке. На дискуссии мичуринский материалистический метод восторжествовал над реакционными идеалистическими теориями ученых Запада, которые исповедывали и некоторые наши биологи. Верный последователь Мичурина, Докучаева, Костычева, Вильямса, академик Лысенко доказал прогрессивность мичуринского метода и возглавил внедрение этого метода в практику колхозов.

Миллионы советских зрителей с глубоким волнением ждали, что им скажет о великом Мичурине новый советский фильм? Велика ответственность художника перед народом. Скажем прямо: непосильна эта ответственность художнику, если он не будет руководствоваться великим принципом большевистской партийности. Партия помогла Александру Довженко в его работе над фильмом. И теперь, когда художник может ответить на запрос своего народа, что может сравниться с его творческим торжеством?

Одной из основных тем творчества Довженко является тема человека и природы. Мировое киноискусство вряд ли знает другого художника, умеющего так поэтично, так убедительно говорить о родной природе, родной земле. Тема природы приобретает в творчестве Довженко глубокий философский смысл. Проходя почти во всех его фильмах, тема природы изменяется, отражая идейный рост художника, преодолевающего пантеизм и абстрактный романтизм и идущего к подлинной революционной романтике.

Прекрасны тихие украинские пейзажи в «Звенигоре». Но вечная и равнодушная природа служит фоном скоропреходящих событий истории Украины. Лишь иногда как бы оживает она, и скачут легендарные витязи — олицетворенные силы природы, силы земли.

Преклонение перед вечными жизненными силами природы есть и в «Земле». Но здесь уже проходит мысль о человеке, чей труд оплодотворил природу. Склоняются тяжелые от плодов ветви яблонь над умирающим стариком. Негодует природа, когда кулацкая пуля сражает колхозника Василия. Поэтический образ природы, участвующей в борьбе человека, сочувствующей народу и противоборствующей его врагам, проходит и в «Иване», где природа преследует врага, и в «Аэрограде», где тайга окружает японцев враждебной, непроходимой чащобой и увеличивает во стократ голос человека, произносящего слова справедливости и правды.

От образа природы, активно содействующей герою, Довженко закономерно приходит к образу героя, стремящегося активно воздействовать на природу. Сначала герой Довженко только мечтает об этом. Падая от усталости, после многодневных жестоких боев, легендарный полководец Щорс находит минутку и помечтать: «А знаешь, когда завоюем весь мир...» и друзья отвечают ему: «Знаем, знаем! Всюду сады понасажаем!»

Прекрасная мечта! Широки ее горизонты. Революционер Щорс видел цель боев гражданской войны в завоевании человеку права своим трудом изменять лицо земли, украшать ее цветущими садами...

Об этом же мечтал садовод Мичурин, революционер в науке. Ученый-патриот поставил целью своей жизни превращение России в цветущий сад. Он создавал плодовые деревья, могущие противостоять снегам и морозам, бесплодной почве, леденящим и иссушающим ветрам, способные расцвести на Севере.

Довженко закономерно пришел к мысли воспеть жизненный подвиг Мичурина. Но не сразу удалось ему найти верную идейно-философскую концепцию образа ученого-патриота.

Мастера советского киноискусства в своем стремлении показать в фильмах образы лучших людей исторического прошлого и современности выработали эстетические принципы биографического жанра в кино, принципы, присущие только нашему, советскому искусству, искусству социалистического реализма. Исторический герой предстает в советском биографическом фильме как носитель прогрессивной идеи, как борец за общественное благо, как человек, вошедший в историю благодаря прогрессивности своей общественной деятельности. Буржуазные художники всегда испытывали спекулятивный интерес к личной жизни исторического

лица, не заботясь о том, как показать причины известности, роль своего героя в истории человечества. В противоположность им советские художники всегда стремились воспеть жизненный подвиг героя, сделать его достоянием народа, объектом изучения, восхищения, подражания.

Естественно, и Александр Довженко построил свой сценарий о Мичурине на раскрытии творческой деятельности ученого, его борьбы за создание новых видов растений. Жизнь и творчество Мичурина были показаны на широком социальном фоне. Сценарий был сделан как биографическая повесть, охватывающая большой отрезок долгой жизни героя, построенная как цепь взаимосвязанных эпизодов, имеющих самостоятельные конфликты и пронизанных единым, общим конфликтом — борьбой Мичурина за создание новых форм растений и за использование этих растений на благо народа.

Однако и в образе Мичурина, и во всей идейно-художественной концепции сценария были серьезнейшие изъяны. На некоторые из них критика указывала, но недостаточно резко и убедительно. Исчерпывающую, ясную, направляющую критику получил первый вариант фильма «Мичурин» в партийных кругах. Эта критика помогла Довженко преодолеть недостатки сценария и исправить фильм, сделав его достойным темы, нужным народу, высоко идейным и подлинно художественным.

До Октября Мичурина преследовали чиновники и попы, связывала бедность, тяготило одиночество. Но ученый не был совсем одинок. Он творил для народа, и народ был с ним. В этом черпал ученый силы для продолжения борьбы. Эта мысль получила надлежащее оформление лишь во втором варианте фильма.

После визита деловитых до наглости американцев, предлагавших купить и самого «мистера» Мичурина, и его сад, и даже окружающий русский пейзаж и получивших горделивый отпор, к русскому ученому приезжают иные гости. Это садоводы Урала, Сибири, Дальнего Востока. Они привозят семена. Но дороже семян новых растений бесценные семена любви народной, которые всходят в сердце Мичурина уверенностью в правоте, готовностью на новые подвиги.

После спора с мракобесом-попом, после мытарств по канцеляриям земских управ и императорских министерств Мичурин слышит слова привета от передовых русских ученых и, встречая новый, двадцатый век, видит признательность и доверие ученых будущего — студенческой молодежи.

Он приходит в ревком. Опаленные боями гражданской войны юноши (не им ли поверял Щорс мечту о цветущем саде?) узнают и приветствуют старого ученого. Внимание Ленина, приезд Калинина, телеграмма Сталина — знаки любви народной. Отчет о своей работе Мичурин делает на площади, перед народом.

Стареет ученый, но молодеет его страна. Недаром режиссер окружил Мичурина в сцене празднования его юбилея только молодыми, цветущими лицами. Пусть скорбно звучат слова Мичурина о невозвратных конях вороных — годах молодости, годах избытка сил. Пусть кажутся ему уродливыми глубокие морщины. «Они прекрасны!» звучит голос юной девушки, ученицы Мичурина. И мы соглашаемся: прекрасны эти морщины — следы долгих дум, многолетней работы на благо народа, особенно прекрасны, когда кругом юность, кипение сил, когда во все концы страны разъезжаются мичуринцы, агрономы, когда со всех концов страны съезжаются крестьяне и ученые за советом, когда в чистом, синем небе реют красные знамена и с пением уверенно идет в будущее молодежь.

Я описал финал фильма. Фильм кончается молодыми лицами. Это многозначительный конец! Особенно потому, что он говорит о преодолении другого серьезного недостатка первого варианта фильма.

В процессе исправления фильма Довженко преодолел тему, которая возникала параллельно теме творчества, боролась с ней, мешала ее полнозвучности — трагическую тему одиночества, старости, смерти. В первом варианте фильма одинокий, колючий, нетерпимый Мичурин был недоверчив, резок с окружающими его людьми. Он просил не любви, а сострадания. Борясь за метод изменения природы, ученый старел: природа побеждала его. И может быть помимо воли автора, фильм говорил: человек смертен...

Да, но бессмертно человечество!

Бессмертен народ, которому служил великий ученый. Бессмертна наука, если ею владеет народ. И сказать это в полный голос художнику удалось лишь во втором варианте фильма. Для того, чтобы сказать это, нужно было лишить героя ореола жертвенности, одиночества. Тема народности, тема партийности творчества Мичурина, зазвучав в полную силу, лишили фильм элементов пессимизма. Мичурин нашел бессмертие в делах народа, руководимого партией большевиков.

Тема партийности творчества Мичурина стала идейным стержнем фильма. Борьба ученого-материалиста против идеалистической, реакционной науки стала основой главного драматического конфликта.

Сначала поп Христофор, человек завистливый, двуличный, разъедаемый сомнениями, приходил искушать ученого. Он грозил ему. Кричал о блуде растений. Но перед страстной верой ученого в познаваемость мира обнаружилось тайное неверие священнослужителя в бога. Христофору осталось только злобствовать, проклинать.

Потом профессор Карташев, человек скучный, рыхлый, пресный, пытался втиснуть живое мичуринское учение в прокрустово ложе мертвых схем, вычитанных в зарубежных учебниках. Но ученики Карташева ушли к Мичурину.

Наконец, целая комиссия вейсманистов приезжала давать Мичурину бой. Но наперекор идеалистическим теориям наливались на ветвях мичуринских деревьев еще не виданные миром плоды.

Правда, этот эпизод удался Довженко хуже других. Сущность научного спора не дана с достаточной ясностью. Образы вейсманистов бледны. Они карикатурны, но нет в этих карикатурах гнева высокой сатиры, той силы обличения, с которой сделаны образы Христофора, царских чиновников, даже Карташева. И это, бесспорно, недостаток фильма.

Зато хороши сцены, в которых показано внимание большевистской партии к творчеству Мичурина. Незабываема сцена в саду, когда больной Мичурин сообщает своим сотрудникам о смерти Владимира Ильича Ленина. Огромное горе не обезоруживает ученого-борца, но удваивает его силы, укрепляет его убежденность в правоте ленинского учения.

Наполнена глубочайшим смыслом беседа Мичурина с М. И. Калининым о будущем мичуринской науки, о гигантском размахе сельскохозяйственных работ, предпринятых молодой советской властью.

Победа Мичурина в борьбе за материалистическую науку увенчана телеграммой от И. В. Сталина:

«От всей души приветствую Вас, Иван Владимирович, — пишет ученому вождь человечества, — в связи с шестидесятилетием Вашей плодотворной работы на пользу нашей великой Родины. Желаю Вам здоровья и новых успехов в деле преобразования плодоводства. Крепко жму руку. И. Сталин».

И, оглянувшись на свою долгую, трудную, но освященную высшим счастьем — творческой победой — жизнь, Мичурин перед лицом народа говорит, обращаясь к Ленину и Сталину:

«Великие люди, я действую с вами в великое время и частицу вашего бессмертия принял на себя. Сбывается мечта народа, сбывается моя мечта. Вижу будущее Родины в цвету и говорю: я счастлив. Вперед, современники! Пусть превратится в сад Советская наша Земля!»

Так тема партийности мичуринской науки, став идейно-художественной основой фильма, сделала фильм боевым, нужным народу, отвечающим задачам современности. Так большой

советский художник Александр Довженко с помощью партии одержал крупную победу, знаменующую новый этап в развитии его творчества, вносящую много нового и интересного в развитие советского киноискусства.

«Мичурин» является большим шагом вперед в деле развития цветного кино. Цвет, примененный нередкость разнообразно и смело, стал подлинно могучим идейно-художественным компонентом фильма.

Александр Довженко и его творческий коллектив—режиссер Ю. Солнцева, опытный, зрелый оператор Л. Косматов, еще в монохромном кино давший ряд интересных образцов операторского искусства, талантливый представитель операторской молодежи Ю. Кун, прошедший суровую школу фронтового кинодокументалиста, молодые художники М. Богданов и Г. Мясников, зарекомендовавшие себя в работе над «Каменным цветком», — весь этот коллектив талантливых художников добился настоящей живописности.

На заре цветной кинематографии, то есть три года назад, шла оживленная дискуссия, какой метод — тональный или локальный возможен в цветном фильме. Коллектив «Мичурина» доказал, что, как и живописи, кино доступны и локальные цвета, и тончайшие валеры.

Вот ходит Мичурин по канцеляриям, департаментам, кабинетам императорских чиновников. Он встречает равнодушие, издевку, вражду. Интенсивные локальные цвета обоев делают изображение беспокоящим, плоским. Тревожат глаз резкие пятна портретов на стенах, мелкие, разноцветные рамочки, блики на письменных приборах. Использование локального цвета оказалось необходимым для передачи безжизненной, тупой сущности чиновников и отчаяния ученого, не находящего выхода из этого душного мирка.

А вот осень. Мичурин с женой гуляют в лесу. Идет напряженный спор о прожитой жизни, о творчестве, о жертве, о любви. И вокруг, выражая духовное смятение Мичурина, кричат огненные краски осени. Нельзя описать богатства оттенков золотой, оранжевой, коричневатой, красноватой листвы. И две черные фигуры среди этого празднества красок — эффект необычайной драматической силы.

Можно исписать много страниц, пытаясь передать эмоциональное воздействие тех или иных кадров, пытаясь объяснить драматургические функции цвета. Но, думаю, можно и прямо утверждать, что перспективы использования цвета в кино неограниченны, что художник может добиться колористического решения и павильонных сцен, и натурных; что кино, несомненно, еще отставая от живописи по богатству оттенков, уже заявило и свое преимущество: движение, изменение цвета в кадре, недоступное живописи, создает на экране потрясающее впечатление.

Вспомните первые кадры фильма: тень облака, проходящего над полем. Или мерцание полой воды, или листопад, или красные флаги, реющие в синем небе. Или, например, проход Мичурина, захлебнувшегося горем после смерти жены. Темная фигура быстро движется на белесоватом, мглистом фоне и коричневые, обнаженные ветви кустов как бы хлещут, секут, полосуют ее...

Не все одинаково хорошо удалось операторам и художникам фильма. Слабее других решен эпизод встречи нового года у академика Пашкевича. На ряде крупных портретных планов, сделанных с намерением подражать русскому классическому портрету (Перов, Репин, Крамской), освещение выглядит нарочитым, заметен грим, неестественна тональность лица. Излишне загромождены деталями кадры домика Мичурина в Козлове. На фоне множества разноцветных часов теряется основное — лицо актера. Однако подобные недостатки не могут изменить общего вывода: «Мичурин» — новая ступень в развитии нашего, лучшего в мире цветного кино.

В фильме много разных людей. Их играют разные актеры, из которых большинство — редкие гости экрана. Стилистическая трактовка эпизодов у Довженко разнообразна. Когда режиссер в нескольких эпизодах или даже в нескольких кадрах дает углубленную психологическую характеристику персонажа, актерское мастерство расцветает. Так, роль нежной, преданной до самоотвержения, умной и скромной русской женщины — жены Мичурина тонко, проникновенно сыграла А. Васильева. Так, образ попа Христофора Н. Насонов сделал ярко, зло, найдя верный внешний рисунок, подчеркнув раздвоенность, ущербность психологии рясофорного садовода. Так, Н. Шамин в роли слуги Мичурина Терентия показал не только преданность и честность, но и природный русский ум и настойчивый характер. Так, Ф. Григорьев умно осмеял профессора Карташева, вялого умом, скользкого сердцем кабинетного ученого.

Нет возможности хотя бы кратко коснуться работы всех актеров фильма. Внимание Довженко и всего творческого коллектива устремлено на центральный образ, воплотить который пало на долю актера Г. Белова.

Мичурин — первая роль Белова в кино. И актер полностью раскрыл свое большое дарование, свое многогранное мастерство. Нужно описать весь фильм, чтобы перечислить все богатство интонаций, все разнообразие состояний, все сложное, закономерное и наредкость правдивое движение образа в фильме. В особую заслугу актеру нужно поставить его удивительную податливость, гибкость и чуткость, с которой он выполняет каждое задание драматурга и режиссера.

Все обаяние, все богатство красок образа Мичурина хочется выразить одним, характеризующим великого садовода, словом:

Творец...

Глаза, в которых загорается мысль, в которых отражается и страшное горе, и горделивая радость, и уничтожающее презрение, и великая любовь. Руки, с пытливой лаской перебирающие землю, осязающие ветви, листья, цветы—и вдруг сжимающиеся в кулаки, кажется, чтобы удержать блеснувшую мысль. Голос — то резкий, скрипучий, то звонкий и чистый. Весь облик — от влюбленного юноши, проходящего солнечным полем, до глубокого старика, в каждом жесте которого мудрость...

Да, это Мичурин, гениальный ученый, страстный патриот, человек, прошедший через все испытания и тяготы долгой и неспокойной жизни, чтобы остаться навечно в сердцах благодарного человечества. Творец.

Тема творчества — любимая тема нашего искусства. Довженко, Белов, операторы, художники, музыканты— весь большой и талантливый коллектив создателей фильма после почти трехлетней работы пришел к цели. Фильм был создан вопреки фальшивым теориям эстетствующих космополитов о невозможности раскрыть научное содержание в художественном произведении.

Фильм зазвучал как гимн народу, руководимому партией, как гимн человеку, творчески обновляющему природу, творчески изменяющему жизнь.

Вл. Кагарлицкий

ДРАМАТУРГИЯ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ

Документальные полнометражные фильмы «Новая Албания» и «Демократическая Венгрия» принадлежат к тому жанру публицистических очерков о странах народной демократии и о советских республиках, который в последние годы приобрел широкое развитие и завоевал большую популярность у зрителей.

Фильмы этого жанра призваны дать представление о географии, экономике, истории и о людях целой страны. Круг тем весьма широк, а материал разнообразен, и задача авторов состоит в том, чтобы суметь отобрать наиболее яркое и типичное, что характеризует страну и показывает ее обобщенный образ. Для этого необходимо не только отобрать правдивые и убедительные факты и детали, но и суметь организовать их так, чтобы логическая связь, последовательность, органический переход одного эпизода в другой подводили зрителя к определенному публицистическому выводу.

В первых же кадрах фильма «Новая Албания» (автор-режиссер И. Копалин, операторы Ю. Монгловский и Р. Халушаков, дикторский текст Б. Агапова, композитор Кристо Коно) перед зрителем предстает красивая горная страна, родина мужественного и многострадального ал анского народа.

Велики природные контрасты Албании: небольшие приморские городки с пышной растительностью — и горные села, где место для хижин приходилось отвоевывать у неприступных скал; нежные субтропические плоды — и грозные вершины, покрытые снеговыми шапками.

Не менее разительными были до последнего времени контрасты социальные и культурные. Почти рядом с типично европейскими городами со всеми достижениями комфорта и с дворцами богачей располагались села, где сохранялся родовой строй и многие жители не знали, что на свете существуют газеты и радио.

И вот маленькая деталь, короткий кадр: в бывшем иезуитском монастыре открыты педагогические курсы. Этот кадр символичен для сегодняшних условий жизни албанского народа: дети горцев спустились в долины, новый, свежий ветер развевает национальные знамена, под которыми гордый и свободолюбивый народ, руководимый коммунистами, строит счастливую жизнь.

В обстановке жестокого террора закалялась албанская коммунистическая партия. В суровых боях крепла созданная ею народно-освободительная армия, и вскоре итальянские и немецкие оккупанты стали получать сокрушительные удары от албанских патриотов. Об этом свидетельствуют вмонтированные в фильм кадры итальянской кинохроники.

Очень интересно показаны албанские партизаны. Эпизоды боевых действий народных мстителей, переплетаясь с партизанской песней, рождают у зрителя ощущение близости к этим замечательным людям, знакомят с их чувствами и мыслями.

Киноаппарат запечатлел и волнующие эпизоды вдохновенного труда албанского народа. На драгоценную плодородную землю равнин и плоскогорий, принадлежащую теперь народу, пришла невиданная раньше техника. Вот албанские крестьяне получают тракторы, украшенные заводской маркой, знакомой всем советским людям, — «СТЗ». А во взглядах этих крестьян мы читаем и надежду на новую, лучшую жизнь, которую принесли с собой эти машины, и благодарность к могучему Советскому Союзу, оказавшему новой Албании братскую помощь.

Прежние правители Албании, вассалы итальянского фашизма, не были заинтересованы в развитии отечественной промышленности. Народная власть прилагает сейчас все силы к тому, чтобы оснастить свою аграрную страну передовой индустрией.

Молодежь Албании показывает примеры трудового героизма на всех стройках. Уже создана первая железная дорога страны Дуррес—Петин, прокладывается магистраль Тирана—Дуррес. В Корче строится новый сахарный завод, в Тиране вырастают корпуса текстильной фабрики. Институт техники готовит инженерные кадры для молодой албанской промышленности.

А на предприятиях уже появились первые ударники. Счастливые лица людей, работающих на благо народной республики, одно за другим проходят на экране.

Большие достижения у народной власти и в области культуры. По всей стране работают школы, призванные ликвидировать безграмотность. В столице Албании, в колледже искусств одаренная молодежь обучается живописи, музыке, ваянию. Самобытное искусство Албании идет к расцвету. Красивейшие народные танцы исполняются на площадях городов... Голос диктора сообщает, что раньше это было запрещено в столице. И оригинальный танец албанцев приобретает в наших глазах особое значение.

Заключительные кадры говорят о любимом детище албанского народа — об армии, которая стоит на страже его завоеваний.

Фильм «Демократическая Венгрия» (авторы сценария И. Бачелис и Л. Степанова, операторы С. Семенов, Е. Ефимов, дикторский текст И. Бачелис, композитор Ранки Дьердь) повествует о переменах, которые произошли в жизни венгерского народа.

Показывая галлерею памятников, хранящихся в столице Венгрии Будапеште, кинохроникеры напоминают зрителю об истории Венгерского государства, о вековой освободительной борьбе его народа.

И долгожданная победа пришла. Советская Армия освободила Венгрию от власти фашистов. В старом здании парламента заседает правительство свободной Венгерской народной республики. Благодарные венгры называют замечательные площади своей столицы именами тех, кто так много сделал для освобождения и обеспечения независимости демократической Венгрии, — именами Сталина и Молотова. Красивы и величественны эти площади! Резвятся здесь дети — будущее республики и ее надежда.

Летом 1948 года венгерский народ отмечал столетие своей героической революции. Десятки тысяч людей, собравшихся на митинг, дали клятву верности свободной Родине. «В повседневном труде рабочий класс Венгрии выполняет эту клятву», — говорит диктор.

«Ты строишь государство для себя» — этот лозунг популярен сейчас среди венгерских рабочих. С большой убедительностью говорит об этом экран. Рабочий класс Венгрии выдвинул из своей среды новых хозяйственных руководителей.

Лучшие работники республики удостоены высшей награды — премии Кошута. Из жалких лачуг переезжают трудящиеся в лучшие дома, в особняки богачей. Виллы аристократов на побережье озера Балатон превращены в дома отдыха, куда приезжают простые труженики со всей Венгрии.

Не только на старых предприятиях хорошо трудятся венгерские рабочие. Они создают и новые отрасли промышленности. На экране крупнейшая стройка первого трехлетнего плана Венгрии — завод для переработки боксита.

Эпизод за эпизодом раскрывает существо происходящих в Венгрии событий. Киноаппарат выхватывает из жизни верные и точные детали, волнующие события: объединительный съезд коммунистической и социал-демократической партий — свидетельство единства рабочего класса; народные школы, которым уже не угрожает гнет церковников; свободное искусство Венгрии, лучшие представители которого поставили свой талант на службу народу...

***

Жизнь, увиденная кинематографистами и показанная в ряде превосходнейших кадров и эпизодов, очень интересна и глубоко волнует советского зрителя.

Наши документалисты обладают качеством, которое свойственно передовым советским художникам, — они умеют видеть в жизни ростки нового, умеют показывать это новое убедительно, свежо и интересно. И авторы фильмов «Новая Албания» и «Демократическая Венгрия» не ставили себе задачей поиски какой-либо «сверхоригинальной» драматургической формы, к чему, — уводя художников на ложный путь, — призывали некоторые «критики» и, в частности, Н. Оттен — автор путаной и вредной статьи «Заметки о проблемах документального фильма» («Искусство кино» № 4 за 1948 год).

Этот горе-теоретик, говоря о лучших документальных фильмах 1947 года, писал: «подлинные явления реальной действительности как бы заслоняют и профессиональные достижения и профессиональные «болезни» документальной кинематографии». Здесь Оттен не только ставит под сомнение художественное качество разбираемых им фильмов. Как эстет, не интересующийся полнокровной, кипучей жизнью советского народа, Н. Оттен старается внушить советским кинодокументалистам, что их произведения могут обойтись и без правдивого изображения реальной действительности, лишь бы в них наличествовала одна эстетическая категория Оттена — «профессионализм».

Отрыв формы от содержания, глумление над действительностью, изображаемой в фильмах, является давнишней идейной платформой критика Оттена. Еще в 1944 году, на творческой дискуссии работников кинематографии, он, дезориентируя наших художников, говорил о «политической задаче, которая вытекает из способности кино делать все на экране зримым, вещным, наглядным, даже тогда, когда фильм не достигает одухотворенности искусства, а потому—глубины и обобщений». И далее: «у фильма могут быть разные задачи и разные установки: на глубину проникновения или на быстроту отклика».

Невежеством, снобизмом и путаницей отдает каждое слово в приведенных нами цитатах. Оттен не знает (или не хочет знать), что произведение искусства не может выполнить политическую задачу без глубины и обобщений. Он провокационно отрицает, что глубина и обобщения достигаются именно тогда, когда художник ставит перед собой и решает ясную и определенную политическую задачу!

Находясь на порочных, вредных позициях, Оттен набрасывается на творчество наших лучших режиссеров, на фильмы, завоевавшие признание и любовь народа.

Замечательная практика нашего советского киноискусства опровергает злобные «теоретические» умствования Н. Оттена. В статье «Заметки о проблемах документального фильма» он с апломбом заявляет, что одна из основных задач нынешнего фильма «вытекает из применения монтажа, как системы контекстов — основы драматургического построения фильма».

Нет! Не «система контекстов» является основой драматургического построения наших документальных фильмов, а правда жизни! Формалистическое «откровение» Оттена с негодованием отвергается советскими документалистами. И ярким подтверждением этому служат рассматриваемые нами фильмы «Новая Албания» и «Демократическая Венгрия».

Кадр из фильма «Новая Албания»

***

Вот, к примеру, эпизод фильма «Демократическая Венгрия», где явственно обнаруживаются принципы нашей драматургии документального фильма.

...Судостроительный завод «Ганц». По цехам идет пожилой рабочий со значком премии Кошута в петлице. Это знатный мастер завода Михай Райнак. «Большая судьба простого рабочего легла у него позади», — говорит диктор, и наплывом даются фильмотечные кадры, изображающие незабываемые дни Венгерской коммуны. Всего три плана, несколько строк дикторского текста, и опять в кадре Михай Райнак. Сопоставление чрезвычайно выразительной портретной характеристики человека и динамичных, почти символических кадров венгерской революции, объединенных дикторским текстом, помогает зрителю узнать биографию этого человека, а через эту типическую судьбу — и «биографию» рабочего класса Венгрии. Несомненно, это

один из самых удачных эпизодов фильма.

В этой связи вспоминается один эпизод из фильма «Советская Белоруссия».

...Молодой колхозник Михаил Антоник приезжает работать на Минский тракторный завод. Но завода еще нет. Будущие токари и монтажники, сборщики и фрезеровщики живут в палатках и роют котлован там, где должны вырасти цехи нового тракторного гиганта. И аппарат кинохроникера, фиксирующий рождение завода, не забывает и молодого колхозника. Сначала зрители узнают Михаила Антоника в молодом сварщике. Вот на доске почета его портрет, он уже лучший сварщик строительства, выполняющий три годовые нормы. Вот из полотняного городка он переселяется в новую благоустроенную квартиру. Таков путь рядового советского рабочего: он приобрел специальность, стал почетным и уважаемым человеком, и зовут его теперь мастером.

И это не «система контекстов». В первом эпизоде советские художники увидели реальную историю венгерского рабочего. А авторы фильма «Советская Белоруссия» показали зрителю типическое явление в жизни нашего, советского рабочего класса. Творческое вдохновение, создавшее эти замечательные эпизоды, питалось фактами, новой действительностью, жизнью! Советская документальная кинематография обладает способностью показать биографию человека, его судьбу! Вот что является одной из основных задач нашего документального фильма.

С большой страстностью рассказывают авторы фильма «Демократическая Венгрия» о праздновании столетия венгерской революции. Здесь впечатляет факельное шествие молодежи Будапешта, ее клятва у памятника Петефи.

В «Новой Албании» есть чрезвычайно волнующая сцена — похороны останков албанских партизан. За деревянными урнами несут награды павших в боях героев. Медленно движется колонна людей, среди которых много женщин, одетых в черное. Скорбны их лица, у многих на глазах слезы. Сменяются крупные планы — какие разные здесь люди! Но у всех общая печаль. Сурова и тверда их поступь, а музыка плачет, плачет навзрыд... Эпизод этот почти без дикторского текста, только на музыке. Здесь Копалину, операторам и композитору удалось передать и мужество народа, и его скорбь, и его волю к победе. Эпизодов, равных этому по силе эмоционального воздействия, не так уж много и в художественной кинематографии!

Эти эпизоды входят органически в драматургию фильма, служат точными сценарными акцентами.

Кадр из фильма «Демократическая Венгрия»

Оба фильма по-настоящему злободневны. Картина «Новая Албания» демонстрировалась в те дни, когда на генеральной ассамблее Объединенных наций заправилы англо-американского блока предъявляли к Албании несправедливые и лживые обвинения. Они кричали об агрессии Албании, о «похищенных» греческих детях... А мы видели на экране мирный созидательный труд албанского народа, видели вереницы беженцев-греков, ищущих спасения от монархо-фашистского террора; видели греческих детей, нашедших у албанцев приют и родительскую ласку. Кинодокумент опровергал вымыслы агрессоров и их покровителей...

Когда в фильме «Демократическая Венгрия» на экране возникала резиденция Миндсенти и диктор рассказывал о том, что кардинал «повел реакцию в бой против государственной школы», когда зрители видели затем победу государственной школы над церковниками, они аплодировали, вспоминая, как в этот же день они читали в газетах о том, что кардинал Миндсенти арестован по обвинению в измене и шпионаже...

Так эпизоды документальных фильмов совпадали с событиями, которые происходили через несколько месяцев после съемки. И это не просто случайные совпадения. Это свидетельство политической зрелости наших документалистов, высокоидейной направленности их произведений.

Большая заслуга в этом принадлежит и дикторскому тексту, который в «Новой Албании» и в «Демократической Венгрии» должен быть признан очень удачным. Авторы дикторских текстов не стремились к напыщенным и вычурным литературным оборотам (чем грешат некоторые документальные фильмы и что мешает восприятию изображения), а создали простые по языку и очень доходчивые публицистические очерки, дополняющие и раскрывающие то, что происходит на экране. Жаль только, что в дикторских текстах не использованы возможности сатирического обличения прежних правителей Албании и Венгрии: фильмотечный материал с изображением дегенеративного короля Зогу и надменного Хорти так и просится на острие сатиры.

Очень удачным следует считать использование в фильмах национальной музыки. Нет сомнения, что совместная работа с нашими лучшими кинодокументалистами принесла большую пользу работникам искусства Албании и Венгрии.

В странах народной демократии кипит огромная созидательная работа. Понятен тот интерес, с которым советские люди воспринимают каждое новое произведение, посвященное этим странам. Мы с интересом следим за тем или иным событием, которое проходит на экране. Нас волнуют эти прекрасные кадры, зорко схваченные операторами, покоряет замечательная национальная музыка. Фильмы «Новая Албания» и «Демократическая Венгрия», очень тепло принятые советским зрителем, являются правдивыми и убедительными кинорассказами о народах, идущих к счастью. Они созданы вопреки умствованиям формалистов.

Нет сомнения, что мы станем свидетелями новых побед советской документальной кинематографии.

Л. Никулин

СРАЖАЮЩАЯСЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Книга И. Г. Большакова «Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны» подводит идейно-творческие итоги плодотворной и благородной работы советской кинематографии в те годы, когда на полях сражений решались судьбы не только советских народов, но всего передового и прогрессивного человечества.

Самое важное и самое массовое из искусств — кино призвано было показать на экране воинскую доблесть, мужество и героизм советских людей, показать их трудовую доблесть и призвать наш народ к великим подвигам в борьбе с германским фашизмом.

И если наше киноискусство выполнило свой патриотический долг в дни войны, то это произошло потому, что у нашего киноискусства «нет и не было иных интересов, кроме интересов государства и народа», как справедливо указывает в предисловии автор книги. Советских киноработников вдохновляли и воодушевляли великие идеи партии Ленина—Сталина.

Книга И. Г. Большакова показывает, как советская кинематография служила мобилизации духовных сил народа, анализирует особенности кинодраматургии военного времени. Автор рассматривает в своей книге советские фильмы, посвященные народным мстителям — героям-партизанам, фильмы о воинской доблести, мужестве и героизме советских людей, фильмы о трудовой доблести нашего народа. Особые главы книги посвящены проблемам советского исторического фильма, документальным фильмам о войне и военно-учебным фильмам, а также проблемам комедийного и музыкального фильмов.

Естественно, что с первых дней войны советское киноискусство должно было перестроиться на военный лад.

Руководство нашей кинематографии своевременно оценило, например, огромное значение военно-документальных фильмов. В воинских частях, на полях сражений с первых дней войны появлялись наши кинооператоры. Хроникальные фильмы того времени — не только дневник войны, они — ценнейший исторический материал, повествующий о действиях советских Вооруженных Сил от первых месяцев войны и до всенародного празднества в День победы.

Разумеется, и в первые дни войны не только документальной кинематографией ограничивалась деятельность наших киноработников. Книга И. Г. Большакова рассказывает о художественных фильмах, вышедших в годы войны, о том, как создавались новые, мобильные формы кинопроизведений, короткометражные киноновеллы, объединяемые затем в программы боевых киносборников под названием «Победа за нами».

Автор дает подробный анализ всех тринадцати сборников киноновелл, вышедших во время войны. Именно эта форма художественных фильмов сыграла не малую роль в те дни, когда потребовалось немедленно показать на экране события, которыми жила и дышала вся страна.

Подобно тому, как на наших заводах изыскивали скоростные методы плавки стали, ускоряли выпуск оружия и снаряжения, — в нашей кинематографии стремительными темпами создавали военные киносборники. Короткометражные новеллы, над которыми работали наши лучшие кинодраматурги, режиссеры-постановщики, актеры, операторы, были правдивыми, убедительными и впечатляющими кинопроизведениями. Известные мастера кинематографии—режиссеры С. Герасимов, Г. Козинцев, Б. Барнет, В. Пудовкин, Л. Луков, И. Савченко, В. Эйсымонт и многие другие создавали киноновеллы для военных сборников. В этих киноновеллах играли любимые народом артисты Б. Чирков, Н. Охлопков, Э. Гарин, С. Мартинсон, Л. Орлова и многие другие. Борис Чирков создал обаятельный образ Антоши Рыбкина, который скоро стал любимцем фронтовиков.

Однако сюжеты некоторых новелл были надуманными, неизжененными и примитивными. Естественно, что такие киноновеллы, вроде «Бесценной головы» или «Карьеры лейтенанта Гоппа», не имели успеха у зрителя.

Наш зритель не снижал и не думал снижать своих требований к художественным фильмам и никакие объективные причины и «скоростной» метод работы не извинял неудачного произведения.

Первый период военной деятельности нашего киноискусства подходил к концу. Наступило время, когда, завершив перебазирование, кинематография получила возможность создавать полнометражные военные фильмы, в которых происходящие события нашли бы более глубокое художественное отображение.

Ценность книги И. Г. Большакова заключается в том, что она насыщена конкретным материалом и при этом является не просто информационным трудом о работе кинематографии в дни войны. Автор книги уделяет не мало места марксистско-ленинским принципам и методологии нашего киноискусства, показывает особенности передового советского кинопроизводства по сравнению с кинопромышленностью капиталистических стран.

На конкретном анализе произведений автор показывает сущность особых, воспитательных задач, стоящих перед советским киноискусством, дает обоснованные оценки удавшимся кинофильмам и вскрывает причины неудач иных киноработников, имевших в прошлом немалые заслуги перед киноискусством.

В книге И. Г. Большакова читатель найдет также резкую и справедливую критическую оценку американской кинопродукции. Кратко, но убедительно автор рассказывает о капиталистической кинопромышленности, отравляющей сознание зрителя, пропагандирующей культ доллара и наживы.

Отстаивая принципы партийности искусства, автор говорит о целеустремленности, о большевистской тенденциозности советских кинофильмов.

В этой связи автор пишет: «Главной отличительной чертой советской кинодраматургии является ее высокая идейность, большевистская направленность, партийность. Это означает, что советский кинодраматург, создавая свое произведение, изучая и отбирая жизненные явления и факты, руководствуется совершенно определенными политическими установками... Марксистско-ленинская эстетика не признает так называемого «чистого искусства» и «искусства для искусства». Она учит нас тому, что искусство не может быть аполитичным, не может представлять со-

---

И. Г. Большаков. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны (1941—1945). Госкиноиздат. Москва, 1948. Стр. 148. Ц. 13 руб.

бою «искусства для искусства», не может отделять себя от интересов своего класса, своего народа, что искусство призвано осуществлять важнейшую передовую роль в общественной жизни».

На примере выдающихся произведений советского киноискусства автор показывает, что все замечательные наши кинофильмы, начиная с «Броненосца Потемкина», проникнуты большевистской партийностью. Вот в чем истинная и наипервейшая ценность этих лучших советских художественных кинопроизведений. Любовь советского зрителя к героям кинофильмов — Чапаеву, большевику Максиму и многим другим, воплощающим лучшие черты советских людей, объясняется тем, что эти герои являются выразителями передовых идей человечества, что в их образах раскрываются черты истинных патриотов Родины.

В главе, посвященной кинодраматургии военного времени, подчеркивается громадное значение идейно-художественной основы фильма — киносценария, ставятся вопросы специфики кинодраматургической формы. Совершенно справедливо подчеркивается здесь новаторское значение советской кинодраматургии, утверждающей новые формы, соответствующие новому содержанию нашего искусства.

Исходя из положений марксистско-ленинской философии и теории социалистического реализма, автор ставит в этой главе такие насущные для нашего искусства вопросы, как проблема современного конфликта — конфликта между старым и новым; проблему революционной романтики, неотъемлемо присущей нашему советскому искусству, проблему образа положительного героя. Все эти вопросы рассматриваются автором с точки зрения главнейшей задачи советского киноискусства — воспитания трудящихся в духе борьбы за коммунизм.

На убедительных примерах автор книги показывает, как советские киносценаристы, продолжая в период Отечественной войны лучшие традиции нашей кинематографии, подняли кинодраматургию на новую ступень, достигнув большой глубины и выразительности в показе героев и событий, в раскрытии идейно-художественного замысла произведения.

«Через все военные киносценарии проходила идея борьбы двух диаметрально противоположных миров: социализма и фашизма, прогресса и средневекового мракобесия, гуманизма и человеконенавистничества. Основным стержнем военных киносценариев являлось моральное превосходство советских людей — носителей великих идей Ленина и Сталина — над фашистами — носителями самых реакционных, человеконенавистнических идей»,—пишет автор книги. Он обстоятельно разбирает один за другим военные художественные фильмы, давая оценку драматургии, работе режиссеров-постановщиков, игре актеров, искусству операторов.

В период войны ряд фильмов, таких, как «Радуга», «Русские люди», «Нашествие», «Непокоренные», «Георгий Саакадзе» и т. д., был создан на основе литературных произведений.

Однако основу большинства фильмов составляли оригинальные сценарии, написанные специально для кино. Поставленные по ним фильмы— «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Подводная лодка Т-9», «Человек № 217», «Зоя», «Великий перелом» и многие другие — явились замечательными образцами нашей кинематографии. И хотя эти кинофильмы создавались в трудных условиях военного времени они обладают всеми качествами крупнейших произведений советского киноискусства.

Книга И. Г. Большакова в ряде глав рассказывает о разностороннем творчестве мастеров советского киноискусства, вдохновленных воинской и трудовой доблестью советских людей в дни войны.

«Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Радуга», «Во имя Родины», «Зоя», «Нашествие», «Человек № 217», «Непокоренные», «Это было в Донбассе» — таков краткий перечень фильмов о народных мстителях, о всенародной борьбе с фашизмом. «Непобедимые», «Парень из нашего города», «Сын Таджикистана», «Два бойца», «Подводная лодка Т-9», «Март-апрель», «Фронт», «Иван Никулин — русский матрос», «Небо Москвы», «Дни и ночи», «Великий перелом» — вот лучшие фильмы, созданные во время войны и посвященные воинской доблести, мужеству и героизму советских полководцев и бойцов.

На примере фальшивого, искажающего советскую действительность фильма «Простые люди» режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга автор книги ставит актуальнейший вопрос о борьбе с пережитками эстетства и формализма в нашем искусстве. «Причины ошибок Г. Козинцева и Л. Трауберга коренятся, прежде всего, в том, как это справедливо указано в Постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь», что «многие мастера кинематографии, постановщики, режиссеры, авторы сценариев легкомысленно и безответственно относятся к своим обязанностям, недобросовестно работают над созданием кинофильмов. Главный недостаток в их работе заключается в том, что они не изучают дело, за которое берутся». Подчеркивая это положение, как важнейшее, И. Г. Большаков говорит далее о том, что истоки ошибок, допущенных Г. Козинцевым и Л. Траубергом, нужно искать также в их старых формалистических воззрениях.

Чрезвычайно актуальной для борьбы с эстетством, формализмом и безродным космополитизмом в нашем передовом советском киноискусстве представляется резкая критика этих воззрений, творческого кредо ФЭКСов («Фабрики эксцентрического актера»), где представление приравнивалось к ритмическому битью по нервам, высшей точкой произведения провозглашался трюк, а игра актера приравнивалась к кривлянию... «Но, само собой понятно, — говорит автор, — что эксцентризм ничего общего не имел с реалистическим стилем советского иксусства и представлял собой одну из разновидностей упадочнического буржуазного искусства».

В главе об исторических фильмах освещается работа советской кинематографии над фильмами, посвященными славным страницам истории борьбы за советскую власть и выдающимся государственным деятелям советской эпохи. Как известно, вслед за «Чапаевым» советская кинематография создала немало новых выдающихся произведений, прославляющих величие исторических дел борьбы за советскую власть. Это были фильмы «Щорс», «Мы из Кронштадта», «Волочаевские дни», «Великое зарево», «Человек с ружьем», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Выборгская сторона», «Яков Свердлов» и другие.

В годы Отечественной войны мастера советской кинематографии пополнили этот список новыми названиями. Были выпущены фильмы «Оборона Царицына» (две серии), «Александр Пархоменко», «Котовский».

В главе книги, посвященной советским историческим фильмам, подвергаются подробному разбору выдающиеся произведения советской исторической кинематографии — «Кутузов», две серии фильма «Георгий Саакадзе», «Давид Бек», первая серия фильма «Иван Грозный». Раскрывая идейно-художественные качества этих произведений, продолжающих и развивающих традиции таких фильмов, как «Петр Первый», «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий», автор книги показывает, что именно благодаря правдивости и полноте, с какой предстает в этих фильмах история, они заслуженно завоевали себе славу и любовь во всем мире. Автор книги показывает также, как отступления от исторической истины вели к провалу таких фильмов, как «Адмирал Нахимов» (первая редакция) и вторая серия фильма «Иван Грозный». Всем памятна суровая и справедливая критика, которой были подвергнуты эти

фильмы в Постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь». Особенно поучительной представляется та часть главы об исторических фильмах, где показано, как серьезная и глубокая партийная критика помогла режиссеру В. Пудовкину осмыслить допущенные им ошибки в первоначальном варианте фильма «Адмирал Нахимов» и создать новое, подлинно реалистическое произведение, посвященное великому русскому флотоводцу.

Особая глава книги посвящена также проблемам кинокомедии и музыкальным фильмам. Она проникнута духом борьбы за комедию жизненно правдивую и содержательную, созвучную мыслям и чувствам советского народа, направлена против пустого зубоскальства и пошлости, говорит о воспитательном значении советских кинокомедий. Критикуя порочную кинокомедию Л. Трауберга «Актриса», а также неудачные комедии «Воздушный извозчик», «Близнецы» и «Небесный тихоход», автор раскрывает положительные качества, обеспечившие успех таким произведениям, как «В шесть часов вечера после войны», а также «Антоша Рыбкин», «Новые приключения Швейка», «Насреддин в Бухаре». По справедливости оценивает в этой главе автор значение творчества такого яркого и самобытного художника, как Иван Пырьев, отличительной чертой фильмов которого являются подлинная идейность, правдивость и содержательность, яркость и национальная самобытность художественной формы. В этой же главе показаны также достижения советской кинематографии в области создания фильмов-концертов, прославляющих искусство братских советских народов.

Предпоследняя глава книги посвящена военным документальным фильмам. Если назвать только четыре из них—«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград», «Берлин» и «Разгром Японии», то даже эти документальные произведения дадут нам ясное представление о мужестве, о подвигах великих советских стратегов и воинов — победителей самого гнусного и подлого врага, которого когда-либо знало человечество. Советская кинематография направила в дни войны во фронтовые киногруппы более 150 кинооператоров. Многие из них показали себя мужественными и бесстрашными людьми. Тридцать кинооператоров пали смертью героев на полях сражений.

И. Г. Большаков показывает в этой главе выдающееся значение специального решения ЦК ВКП(б), принятого в мае 1944 года и посвященного дальнейшему улучшению работы документальной кинематографии, вскрывшего недостатки в ее работе и наметившего меры, приведшие к решительной ликвидации этих недостатков.

500 номеров различных киножурналов, 67 короткометражных и 34 полнометражных фильма — таковы цифры, характеризующие большую работу советской документальной кинематографии в дни войны.

Завершает книгу глава, посвященная военно-учебной кинематографии, также проделавшей в годы войны большую работу и сыгравшей важную роль в деле боевой подготовки резервов для Советской Армии. Достаточно сказать, что за годы войны было выпущено свыше 500 военных фильмов по самым разнообразным вопросам военного искусства и боевой техники.

Отражая один из важнейших этапов жизни и развития советского киноискусства, книга показывает, что сила советского киноискусства в его высокой идейности, в остром чувстве современности, присущем лучшим его представителям, в умении правдиво и ярко отобразить на экране многогранную жизнь нашей великой Родины. Лучшей оценкой деятельности советской кинематографии в годы Отечественной войны являются данные, приведенные в самой книге, — около 500 киноработников были награждены Правительством за создание выдающихся высокохудожественных кинопроизведений, 16 художественных и 12 документальных фильмов, созданных в дни войны, удостоены Сталинских премий. «Наша победа над фашистской Германией и империалистической Японией является также победой самой передовой в мире советской идеологии над реакционной, человеконенавистнической идеологией, над фашизмом. В этой победе немалая роль принадлежит и советскому киноискусству, как одному из важнейших орудий идеологической борьбы», — пишет автор книги.

Вооруженные историческими решениями ЦК ВКП(б) по вопросам идеологической работы, осваивая опыт, накопленный в годы войны, мастера советской кинематографии двигают и будут двигать дальше, вперед, наше киноискусство. Вот почему необходимо подчеркнуть значение работ, посвященных освоению и пропаганде этого опыта. Такие работы будут служить решению сегодняшних актуальнейших проблем кинематографии, ибо опыт военных лет наше киноискусство развивает и будет развивать. Это видно вполне отчетливо по тем замечательным фильмам, которыми обогатилась советская кинематография за последние годы: «Клятва», «Великий перелом», «Сказание о земле Сибирской», «Сельская учительница», «Молодая гвардия», «Третий удар», «Мичурин», «Суд чести» и другие.

Книга «Советское киноискусство в дни Великой Отечественной войны» не имела целью во всей широте показать блестящие успехи нашей кинематографии в годы войны. Автор не ставил перед собой этой задачи. В небольшой по размерам книге приходилось порой ограничиваться кратким комментированием содержания того или иного фильма. Однако читатель книги, без сомнения, получит ясное представление о благородном и патриотическом труде наших кинематографистов, о творческих проблемах, которые решались нашим киноискусством.

«По окончании Великой Отечественной войны ЦК ВКП(б) и товарищ Сталин с новой силой поставили перед писателями и работниками искусств задачу повышения большевистской идейности и беспощадной борьбы с аполитичностью в литературе и искусстве», — пишет в заключительной главе автор книги.

Выполняя свою главнейшую задачу коммунистического воспитания трудящихся, наше киноискусство еще выше поднимет победоносное знамя большевистской партийности.

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, Рахманозский пер. 4, тел. К 5-28-58

А03173. Сд. в пр. 21/I 1949 г. Подп. к печ. 10/III 1949 г. Т. 4.000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60.000. Ф. б. 60×92¹/₈. Зак. 149.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

За советское патриотическое искусство— против космополитов! · 1

В. ЖДАН. Бессмертный образ. (Документальный фильм о Ленине) 4

Г. ГРАКОВ. Пафос борьбы за коммунизм 7

О. ЛЕОНИДОВ. Под знаменем большевистской партийности 11

В. ЩЕРБИНА. О группе эстетствующих космополитов в кино . . 14

Ал. АБРАМОВ. Раболепствующие космополиты 17

С. ДМИТРИЕВ. Сценарная алхимия 20

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Г. ГРИГОРЬЕВ. Празда жизни и фальшивые теории 22

Р. ЮРЕНЕВ. Творец 25

Вл. КАГАРЛИЦКИЙ. Драматургия в документальных фильмах . . . 28

НОВЫЕ КНИГИ

Л. НИКУЛИН. Сражающаяся кинематография 31

На обложке—арт. Б. Чирков в роли академика Верейского из фильма „Суд чести".

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1949